



Universidad Nacional Autónoma de México  
Programa de Maestría y Doctorado en Historia  
Facultad de Filosofía y Letras  
Instituto de Investigaciones Históricas

*El nacionalismo en transición. La institucionalización de la danza de concierto en México. Debates ideológicos, artísticos y vínculos políticos.*

Tesis que para optar por el grado de:  
maestra en Historia

Presenta:  
Claudia Carbajal Segura

Tutora: Dra. Alicia Azuela de la Cueva  
Instituto de Investigaciones Estéticas

México, D. F. Mayo 2015.



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
MAESTRÍA EN HISTORIA**

**EL NACIONALISMO EN TRANSICIÓN. LA INSTITUCIONALIZACIÓN DE LA  
DANZA DE CONCIERTO EN MÉXICO. DEBATES IDEOLÓGICOS, ARTÍSTICOS Y  
VÍNCULOS POLÍTICOS.**

Agradecimientos	
Índice	2
Introducción	4
<b><i>CAPÍTULO I. EL DISCURSO IDEOLÓGICO DE LA SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA EN LA POSREVOLUCIÓN.</i></b>	
Contexto político del México posrevolucionario.	14
Las políticas educativas de la SEP	22
El arte en la posrevolución	40
<b><i>CAPITULO II. PRIMER INTENTO DE DANZAR: LA ESCUELA DE PLASTICA Y DINÁMICA</i></b>	
El panorama dancístico mexicano	52
Profesionales de la danza en México	59
El ejército en puntas, anhelo mexicano de un ruso	68
La Escuela de Plástica y Dinámica	76
<b><i>CAPÍTULO III. PINTANDO AL SON DE LA DANZA.</i></b>	
Disputa entre pintores, músicos, escritores y bailarines. Una escuela de danza para México	91
Conformación de la Escuela de Danza	99
Carlos Mérida. Pintando el lienzo de la danza.	102
La investigación de la danza	111
El Palacio de Terpsícore	123
La danza: concentración de todas las artes	127
Francisco Domínguez, la danza en partituras musicales	131

***CAPÍTULO IV. EL FUNCIONAMIENTO INTERNO DE LA ESCUELA NACIONAL DE DANZA EN LA DIRECCIÓN DE NELLIE CAMPOBELLO.***

Bailando con la Centaura	140
Filosofía de la danza: <i>Ritmos indígenas de México</i>	154
La danza ¿un espacio femenino	165

***CAPÍTULO V. LA CONSOLIDACIÓN DE LA ESCUELA NACIONAL DE DANZA, SUS VÍNCULOS POLÍTICOS Y DISCURSIVOS.***

Los espectáculos masivos	173
El Ballet Simbólico Revolucionario de Masas 30-30	179
La Escuela Nacional de Danza	192
Conclusiones	209
Glosario	220
Referencias	222

"Para mí la danza es un acto de amor,  
en la comprensión de que para amar se requiere fuerza,  
confianza y determinación  
para destruirnos y recomenzar" Miguel Mancillas.

## **Introducción**

En la danza falta la palabra pero no el mensaje, está compuesta por sensaciones y percepciones de imágenes que se van formando entorno a la relación de los cuerpos en el espacio. Estos están conscientes de sus movimientos y trayectorias; transmiten un mensaje que es descifrado de diversas maneras por el espectador. Es un arte efímero, se materializa únicamente durante su ejecución, a pesar de ello, las ideas e imágenes que transmite trascienden.

Cuando se le pregunta a un extranjero ¿en qué piensa cuando escucha la palabra México?, la respuesta indudablemente alude a la figura del “charro” o a aquellos vestidos llenos de colores con listones que vuelan en el aire, portados por muchachas sonrientes. Esto refleja sin duda que los mensajes de la danza están presentes en nuestra vida cotidiana, tanto en el imaginario de los extranjeros como en el nuestro; si se estudió la primaria dentro de alguno de los diversos programas que la Secretaria de Educación Pública (SEP) ha tenido a lo largo del tiempo, se tienen recuerdos de los bailables del “día de las madres” o del “día de la independencia”, quizá hasta se escape alguna fotografía de nuestra infancia portando algún “traje típico”. Terpsícore, musa de la danza, envuelve la cotidianidad mexicana, en mayor o menor grado con una naturalidad que por momentos se vuelve casi imperceptible.

Es un arte lleno de complejidades y elementos de gran importancia en sus niveles artístico, educativo, identitario, simbólico, cultural entre otros. No obstante, falta mucho

por decir sobre su historia y sus implicaciones ideológicas. Para la presente investigación partí de la hipótesis de que la Escuela Nacional de Danza (END) surgió como respuesta a las necesidades artísticas y político-sociales de un México en búsqueda de su identidad nacional. En la danza se formó un nuevo gremio que aglutinó en sus propuestas creativas el discurso posrevolucionario a través de los mensajes transmitidos por el movimiento de los cuerpos. Los intelectuales y artistas que participaron en dicho propósito, trabajaron para mantener vigente su proyecto por medio de la influencia política que el prestigio y sus relaciones sociales les proporcionaban.

Los objetivos principales de esta tesis partieron de conocer mejor el proceso que llevo a conformar al gremio dancístico profesional en México, saber ¿cuáles fueron los debates ideológicos y artísticos que rondaron la creación y desarrollo de los primeros años de la ED? ¿cuál era su funcionamiento interno? y ¿cómo fueron los vínculos políticos con las autoridades de Bellas Artes y la SEP.

Como dije algunas líneas arriba, aún falta mucho por investigar en la historia de la danza. En los estudios realizados hasta el momento la END ha sido muy mencionada como antecedente, pero poco estudiada. Una de las escasas investigaciones que se centra en ella es la de Roxana Ramos, quien dedicó su tesis doctoral al análisis de los programas de estudio de la escuela que van desde su fundación en 1932 hasta 1945 en *Una mirada a la formación dancística mexicana (1919-1945)*. Su enfoque es pedagógico ya que tuvo por objetivo conocer cuáles fueron los cambios y las influencias dentro de los planes de trabajo con el alumnado. Otra investigación que tiene como tema central la END es *Atisbos. La Escuela Nacional de Danza en el Palacio de Bellas Artes*, su autor Jorge Gómez se dedicó a reconstruir el escenario de la vida cotidiana de las alumnas de las primeras generaciones por medio de entrevistas. Dicho texto resulta ser un tanto anecdótico, sin el sostén de

fuentes primarias suficientes. Las dos investigaciones arrojan datos generales, pero dejan de lado el enfoque histórico, además, para ambas se emplearon los archivos de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello y del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza – José Limón, dejando así la información entrecortada y sin la confrontación de fuentes necesaria para una comprensión contextual del suceso histórico.

Por otro lado Margarita Tortajada realizó varias investigaciones sobre el nacionalismo en la danza, la relación de las instituciones dancísticas y las políticas de gobierno. Destaca *Danza y Poder*, su tesis de Maestría en investigación artística que es un esbozo muy amplio que sitúa a la END como bastión en la formación cultural de México, pero sólo lo menciona como antecedente sin abundar en el análisis de su proceso. Este texto abarca el periodo de 1920 a 1980 y hace énfasis en los movimientos de la danza moderna mexicana.

En lo que respecta a la teoría que utilicé en este texto, es importante esbozar ciertos conceptos de la danza para comprender mejor el análisis realizado, fueron tomados de las reflexiones filosóficas de Alberto Dallal quien nos explica que la danza tiene al menos ocho elementos que la conforman: 1.- El cuerpo humano, 2.- El espacio, 3.-El movimiento, 4.- El impulso del movimiento (sentido o significación), 5.- El tiempo (ritmo o música), 6.-La relación luz oscuridad, 7.-La forma o apariencia y 8.- El espectador participante<sup>1</sup>. También se ha tomado en cuenta que los estudiosos de la materia, en el afán de comprenderla mejor para su investigación, han dividido a la danza en tres grandes ramas: *danzas autóctonas o tradicionales, danzas populares y danzas escénicas o de concierto*.

---

<sup>1</sup> Alberto Dallal, *Los elementos de la danza*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Investigaciones Estéticas, 2007.

Las primeras, *danzas autóctonas o tradicionales*, pertenecen a etnias indígenas o pueblos originarios que las han practicado por siglos, estas danzas poseen una gran complejidad de sentido ontológico que forma parte de su cosmovisión. (como ejemplo podemos mencionar las pascolas yaquis y *la danza del venado*).

Las danzas populares son las practicadas en regiones mestizas, fomentan la colectividad y la convivencia social de la comunidad. Se subdividen en *danzas regionales o folclóricas* y en *danzas urbanas*. Las *regionales o folclóricas* son efectuadas con fines religiosos o seculares dentro de alguna celebración o ceremonia de pueblo, expresan formas de vida, de pensamiento, ideas, costumbres o tradiciones más recientes que las autóctonas. Forman parte de la tradición de un pueblo, están en constante cambio, son altamente influidas por la religión a la que pertenecen, pero pueden ser seculares. (como ejemplo están los jarabes, las polkas, las chilenas, los sones, etcétera.). *Las danzas urbanas* son efectuadas con fines de diversión, casi siempre en el ámbito citadino, tienen un impulso colectivo, poseen ideas dancísticas menos complejas que las folclóricas, pueden ser influidas por la moda musical, aunque también pueden llegar a convertirse en una tradición entre los que las practican. (como ejemplo está el danzón, el chachacha, la salsa, la guaracha, la cumbia, el tango, etcétera).

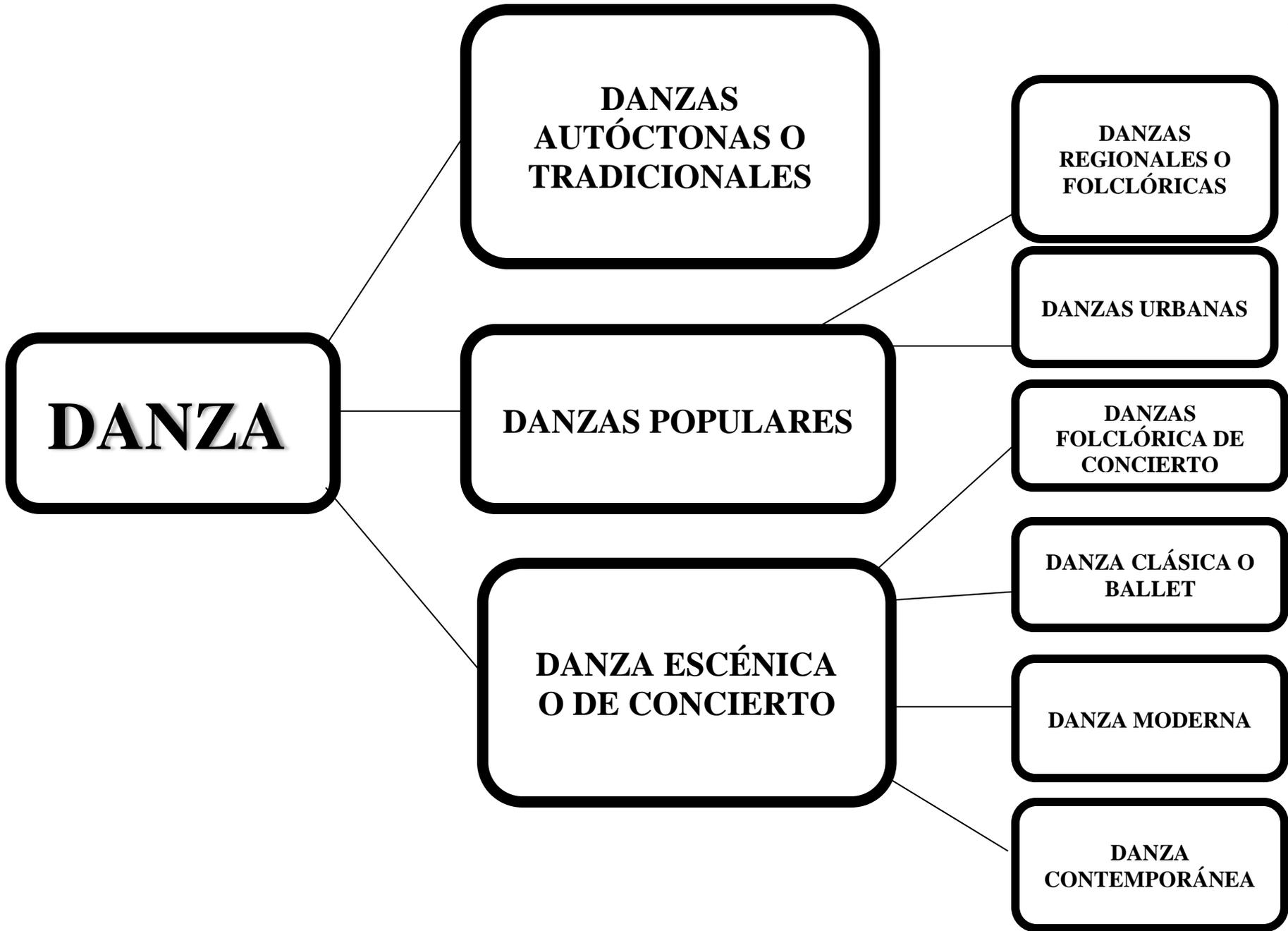
Finalmente, la *danza de concierto* es la que requiere de un entrenamiento académico especializado con el fin de llevar al escenario representaciones dancísticas. Se subdivide, a grandes rasgos, en *danza clásica o ballet*, *danza moderna*, *danza contemporánea* y *danza folclórica de concierto*. Cada una de sus subdivisiones se diferencia por su técnica y temporalidad histórica. La *danza clásica o ballet* fue desarrollada en Europa de manera codificada desde el siglo XVII con influencias de técnicas francesas, italianas, moriscas y rusas. Se compone de estructuras o posiciones básicas del cuerpo de donde parten en

esencia todos los movimientos complejos que le subsiguen, su principio es la lucha contra la gravedad. (por ejemplo *El lago de los cisnes*, *El Cascanueces*, *La Bella durmiente*, etc.).

La *danza moderna* rompió con los movimientos rígidos del ballet explorando nuevas formas escénicas. Tanto en Estados Unidos como en Europa surgieron muchas propuestas escénicas de formación corporal, cuya interpretación resultaba altamente teatral. En México el *movimiento de la danza moderna* formó una de las épocas más destacables en este arte, la cual duró aproximadamente de 1939 a 1965.

La *danza contemporánea* estuvo influida por los cambios en la ciencia y la tecnología, éste género incluyó experimentos musicales, designificó los movimientos del cuerpo sin determinar específicamente las secuencias. En ella confluyen varias técnicas: Graham, Cunningham, Humphrey, etcétera. Por último la *danza folclórica de concierto* representa a las *danzas tradicionales, folclóricas o urbanas* bajo una formación profesional con una preparación académica previa y con una modificación escénica estilizada.

Es importante tener presente esta terminología para no confundir los elementos que estuvieron en juego dentro de los debates de la institucionalización de la danza. Se sugiere al lector que consulte el glosario ubicado al final de las conclusiones para no confundir o mezclar los conceptos utilizados.



Como herramientas teóricas para este análisis también utilicé los argumentos que plantea Pierre Bordieau en *The field of cultural production, Essayson Art and Literature*, donde propone investigar los proyectos culturales como un conjunto de complejas redes que se insertan en campos, “universos particulares”, singulares y específicos interrelacionados entre sí. Dentro de esos campos hay luchas por el poder para conservar el derecho a la creación artística que marque las líneas estéticas y el canon aceptado dentro de un gremio. Bordieau lo llama capitales o campos de poder (técnicas, creencias y referencias). Partir de los argumentos de dicho autor me permitió desglosar las particularidades de los debates políticos, artísticos y estéticos en torno a la END<sup>2</sup>. Así mismo, es oportuno referir tal y como se esbozar que las relaciones dentro de los gremios en ocasiones son determinados por aspectos extra académicos o extra artísticos.

A nivel de técnicas de investigación histórica es importante resaltar que la condición efímera de la danza, agrega barreras para su investigación. No se puede ver la danza que ya se terminó, aunque existen algunos materiales que nos ayudan a reconstruir el mensaje de su significado (fotografías, videos, filmaciones, programas de mano, reseñas críticas, música grabada, vestuarios, escenografías, etcétera). Por ello mi metodología partió de hacer una búsqueda exhaustiva en archivos, bibliotecas y hemerotecas.

Consulté el Archivo Histórico de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello, el Archivo General de la Nación, el Archivo Histórico del Palacio de Bellas Artes, el Fondo Reservado de la Universidad Nacional Autónoma de México, el extinto Archivo Histórico de la Secretaria de Educación Pública (que ahora pertenece al Archivo

---

<sup>2</sup> Pierre Bourdieu, *The field of cultural production, Essays on Art and Literature*, Estados Unidos, New York, Columbia, University Press. 1993.

General de la Nación) y los Archivos personales de Alberto Dallal y Patricia Aulestia. También hice una búsqueda en *Excélsior*, *El Machete*, *El Nacional*, *El Universal*, *Revista Hoy*, *Frente a Frente*, *El maestro rural* y *Revista de Revistas*, con la confrontación de fuentes necesarias. Adicionalmente busqué en la Filmoteca Nacional e hice dos entrevistas a Roberto Ximénez (finado) primer bailarín profesional de México y a Alejandra Monroy sobrina nieta de Linda Costa, una de las fundadoras de la END.

Debo denunciar que nunca se me permitió el acceso al Archivo Histórico del Centro de Investigación Documentación e Información de la Danza José Limón, instancia que fue creada con fines de fomentar la investigación y que se supone esta encargada de guardar y difundir la memoria de la danza en nuestro país; cuya importancia aún carece del reconocimiento debido por las autoridades y que requiere una revaloración intelectual por parte de la academia<sup>3</sup>.

La presente investigación está dividida en cinco capítulos que nos ayudaran a comprender la institucionalización de la danza de concierto en México, rodeada de disputas ideológicas, políticas artísticas y personales implícitas en los debates nacionalistas de la época. Mi proyecto parte del hecho de que los gobiernos posrevolucionarios estaban conscientes de la importancia de fomentar la unidad nacional, por lo cual decidieron reconformar los ideales mexicanos. Con una población mayoritariamente analfabeta las expresiones artísticas fueron cruciales para difundir los imaginarios derivados de un país en reconstrucción. Las artes escénicas en general y la danza en particular aportaron diversos componentes a este cometido.

---

<sup>3</sup> La reconstrucción histórica de esta investigación partió casi desde cero, para ello fue importante el cruce de información y la confrontación de diversas fuentes para comprender el panorama general y particular del proceso estudiado.

El primer capítulo de esta tesis tiene como objetivo analizar las posturas ideológicas del nacionalismo adoptado por la SEP y los principales rasgos de las políticas educativas en la década de los veinte y treinta. Para dicho propósito se resaltó una serie tópicos, abundando en aquellos directamente relacionados con la profesionalización de la danza, como la higiene corporal, racial y el deporte, los festivales cívicos y la importancia del arte dentro de las mencionadas políticas.

En el segundo capítulo, expongo el panorama general de la situación de la danza momentos antes de su institucionalización. Tiene por objetivo responder a las siguientes preguntas: ¿cómo era el panorama de la danza antes de su profesionalización? y ¿por qué no se institucionalizó en los años veinte si formó parte de los discursos de Estado que la SEP manejaba?. También analicé la primera experiencia de enseñanza profesional en este campo con la Escuela de Plástica y Dinámica (EPD), que a pesar de su corta existencia marcó líneas importantes para la reestructuración de la danza profesional.

El tercer capítulo abordé la creación de la Escuela de Danza (ED), los debates y cuestionamientos que se dieron dentro de su fundación, tanto al interior como al exterior de ella. Analicé las disputas frente otros gremios artísticos por apoderarse del control de la ED. Primeramente con la dirección del pintor Carlos Mérida y después con la del músico Francisco Domínguez. Este apartado se detiene a desglosar los conceptos filosófico-epistemológicos que tenían los artistas involucrados en los debates y de qué manera estos horizontes de experiencias se fundieron con las expectativas y proyectos de la SEP; cómo se integraron las diferentes perspectivas o enfoques en el proyecto para mantener viva a la precaria ED a pesar de las pugnas de poder y los primeros triunfos que tuvo en el camino a su consolidación.

En el cuarto capítulo expongo los primeros años en que el gremio de los bailarines tomó el control sobre su arte y cómo consolidaron la escuela a través de sus alianzas políticas y artísticas. Además de como la dirección de Nellie Campobello defendió los terrenos de la danza ante el intento de control por parte de las otras artes, pero causo recelo con los suyos generando nuevos conflictos de poder. Abundé sobre la filosofía de la danza de las hermanas Campobello y los señalamientos en torno a la supuesta homosexualidad de los alumnos varones, debate interno de trascendencia.

El último capítulo está dedicado a entender cuál era la relación de la ED con el discurso cardenista. Desglosa el significado de los espectáculos masivos. Analicé el *Ballet simbólico revolucionario de masas 30-30*, sus implicaciones ideológicas y los beneficios que atrajo esta obra a la END. Finalmente hice una valoración general de la importancia de esta institución para conformar el gremio dancístico.

La danza es un arte reproductora de ideologías a través de imágenes, ese poder fue codiciado en las disputas por el manejo institucional de los años de la posrevolución y lo conocieron sus protagonistas que vienen ahora a contarnos su historia a través de este texto.

**CAPÍTULO I.**  
**EL DISCURSO IDEOLÓGICO DE LA SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA EN LA POSREVOLUCIÓN.**

*Aspirábamos crear un arte como el de los bailarines rusos, perfecto en la técnica, pero expresivo en el temperamento propio, encendido en el calor local y la peculiaridad de la técnica... organizamos festivales con el personal de las escuelas en los que al aire libre revivieron, ennoblecidos con la buena orquesta y la suntuosidad del decorado, típicos bailes como el de la “china poblana”, “el jarabe tapatío” y la zandunga oaxaqueña, el zapateado veracruzano, “las bombas y gatos” de Yucatán, y los bailables indígenas como “el venadito” de los yaquis, y la pantomima que todavía ensayan los indios del país, derivada de las representaciones coloniales de “Moros y Cristianos”. El colorido de los trajes regionales presta a semejante Espectáculo todo el atractivo de lo pintoresco, añadido a un auténtico valor en el arte<sup>4</sup> José Vasconcelos.*

**Contexto político del México posrevolucionario.**

La institucionalización de la danza de concierto fue resultado de los diversos discursos artísticos que nacieron en la posrevolución mexicana; su desarrollo estuvo inserto en el panorama político y económico posterior a la guerra. Se necesitó de diversos factores para que la formación dancística a nivel profesional pudiera desarrollarse en un país cuya población era mayoritariamente rural y analfabeta. Parecería que el arte constituyó uno de los últimos eslabones a los que se les asignaba presupuesto, por que había necesidades apremiantes que debían atenderse de manera inmediata.

Sin embargo, el proyecto artístico se vio favorecido en medio de un país en reconstrucción, ávido de símbolos reproductores de ideologías y estereotipos relacionados con los anhelos de un México mejor. Antes de adentrarnos en las problemáticas que competen a la presente investigación, es importante conocer el panorama político mexicano

---

<sup>4</sup> Citado en Patricia Aulestia, *Despertar de la república dancística mexicana*, México, Ríos de Tinta, Arte Cultura y Sociedad Editores, 2012. p. 153.

para tener una mejor comprensión de los procesos de profesionalización de la danza, mismos que se vieron directamente influidos por la situación general del país en las décadas de los veinte y treinta.

La guerra revolucionaria y la epidemia de influenza española de 1918, provocaron un deceso en la población mexicana. Los gobiernos posrevolucionarios se encontraron con la necesidad de crear políticas públicas que promovieran la unidad nacional y desarrollo a través de medidas de higiene, de alfabetización y de la promoción de “valores patrios” que aseguraran la estabilidad política. La primera década posterior al término oficial de la guerra hubo reacomodo en las fuerzas gobernantes. La era de los caudillos estuvo plagada de enfrentamientos en los que se movieron intereses de poder y estrategias para conservar la hegemonía, tanto en la provincia como a nivel federal.

El Plan de Agua Prieta fue creado por las diferentes facciones revolucionarias para derrocar a Venustiano Carranza, quien fue asesinado en Puebla en 1920. Adolfo de la Huerta ejerció la presidencia provisional durante cinco meses, para dar paso al nuevo presidente electo: Álvaro Obregón, era reconocido por sus habilidades militares que se encontró con un país devastado y con una complicada situación diplomática con Estados Unidos, derivada de las nuevas disposiciones constitucionales de 1917. Durante su presidencia, México tuvo una estabilidad económica considerable y ganancias crecientes, era el cuarto productor petrolero más importante del mundo, lo que le permitió tener ingresos suficientes para emprender un programa de gobierno ambicioso<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Para el Obregonato consulté: Luis Aboites y Engracia Loyo, “La construcción del nuevo Estado (1920-1945)” en *Nueva Historia General de México*, México, El Colegio de México, 2010. pp. 595- 649. Jean Meyer, “México Revolución y reconstrucción en los años veinte” en Leslie Bethel (ed), *Historia de América Latina*, México, América Central y el Caribe c 1870-1930. Barcelona, Editorial Crítica, 1992. vol. 9, pp. 146-180.

Entre las políticas implementadas por Obregón, se buscó modernizar a las fuerzas armadas, por medio de nuevas disposiciones de la Secretaría de Guerra, sobre todo en su último año de gobierno. El presidente era respetado entre los militares por lo que tuvo apoyo crucial de este gremio, se respaldó en ellos para vencer las rebeliones que se presentaron durante su gestión. Adicionalmente las organizaciones laborales se convirtieron en la base del nuevo sistema mexicano. La Confederación Regional Obrero Mexicana creó el Partido Laborista y las Ligas Agrarias, el Partido Nacional Agrarista. Se realizó el reparto agrario y la formación de colonias en el centro y norte del país a través de la propiedad ejidal. Las tierras ejidales podían heredarse pero no rentarse o arrendarse ni hipotecarse, para evitar problemas legales y ganar el apoyo político de los campesinos; después de todo, ellos fueron la base más importante para el enfrentamiento revolucionario y había que incluirlos en los resultados de la reconstrucción nacional.

El artículo 27 constitucional estableció que la nación tenía la propiedad absoluta de todo el suelo y subsuelo del territorio mexicano, esto dejó en desventaja a los mineros y petroleros estadounidenses, provocando una situación diplomática tensa entre ambos países. Obregón buscó un acuerdo a través de los Tratados de Bucareli en 1923, que contempló la paga de indemnizaciones a los propietarios estadounidenses perjudicados durante la revolución, a cambio de esto, Estados Unidos reconoció su presidencia.

La situación en México requería este apoyo, ya que el llamado “triángulo Sonora” (Obregón en la presidencia, Adolfo de la Huerta en la Secretaría de Hacienda y Plutarco Elías Calles en la de Gobernación), se había roto por la preferencia de Obregón hacia Calles en la sucesión presidencial. De la Huerta renunció a su puesto y sus seguidores comenzaron la rebelión “delahuertista”, que fue sofocada poco después gracias a los apoyos militares y

al respaldo diplomático estadounidense para Obregón y para su candidato Plutarco Elías Calles, quien triunfo en las elecciones de 1924<sup>6</sup>.

La Confederación Regional Obrero Mexicana (CROM) fue otro importante aliado político de Calles. Luis N. Morones, al frente de este sindicato, fue una pieza clave para el apoyo obrero de las políticas callistas. La economía mexicana se vio afectada por el descubrimiento de grandes yacimientos de petróleo en Venezuela; el presupuesto para Calles, fue menor que en el periodo anterior y sus iniciativas tuvieron que estar más limitadas y apoyarse en alianza con la CROM para mantener a flote la estabilidad política del país, que se vio amenazada más de una vez durante su gestión.

Calles se negó a respetar ciertas cláusulas de los *Tratados de Bucareli*, cuya consecuencia era el perjuicio de varios empresarios estadounidenses que vieron afectados sus intereses, esto provocó rencillas diplomáticas con Estados Unidos. Mismas que fueron solucionadas por nuevas negociaciones que concedieron respetar lo acordado por Obregón en los mencionados tratados. La reforma a varios de los artículos constitucionales (2, 5, 24, 27 y 130) había encendido también los ánimos de las autoridades eclesiásticas, porque limitaron los derechos de la Iglesia en cuanto a participación política, en la adquisición de inmuebles y en su injerencia en la educación particular. La Liga Defensora de la Libertad Religiosa inició la campaña cristera con levantamientos en armas por todo el bajío en 1926. Cuando la ley Calles desglosó los delitos en materia de culto, fue entonces que comenzaron las persecuciones religiosas y los católicos de muchos países brindaron apoyo a la iglesia mexicana presionando diplomáticamente para que se acabara el conflicto que llegó a su fin

---

<sup>6</sup> Para el Callismo consulté: *Ibidem.*; Luis Aboites y Engracia Loyo, “La construcción...” pp. 595- 649. *op. cit.*

(al menos en su primera etapa) en 1929, con el cese de la persecución religiosa por parte del gobierno.

Por otro lado, Obregón manifestó sus intenciones de reelección desde 1926 y se postuló en el siguiente periodo presidencial. Sin embargo los numerosos conflictos con los católicos, con el sindicato ferrocarrilero y la rebelión de los indios Yaquis en Sonora no lo favorecieron en la simpatía de las masas; tampoco los asesinatos de Francisco Serrano y Arnulfo Gómez, candidatos a la presidencia en el momento de sus decesos. Finalmente, Obregón ganó las elecciones pero fue asesinado días después por León Toral, un joven activista católico. Su asesinato despertó sospechas sobre el verdadero autor intelectual de la muerte del caudillo. El ambiente político era demasiado tenso, debido a esto, se tomaron medidas drásticas para cooptar intereses. Calles nombró presidente provisional al secretario de Gobernación Emilio Portés Gil y declaró que el país pasaría a la “era de las instituciones” con la fundación del Partido Nacional Revolucionario PNR. Este nuevo partido buscó en sus objetivos reunir a todas las facciones revolucionarias por medio de una institución que fungiera como la mediadora entre los diferentes proyectos de nación a través del orden legal.

La presidencia provisional de Emilio Portés Gil trató de mediar en el conflicto con la Iglesia por medio de la firma de algunos acuerdos conciliadores en 1929. Ese mismo año, en la Universidad Nacional aumentaron las discrepancias de estudiantes y profesores contra las diversas medidas académicas impuestas desde un ámbito externo a la institución. Portés Gil le otorgó autonomía a esa institución con el propósito de que dichos conflictos se atendieran de manera interna. Fue un año de profunda crisis financiera a nivel mundial por la caída de la bolsa de valores de Nueva York; por lo cual en México, se vieron afectados

los sectores minero y ferrocarrilero. Además se debilitó el ámbito de influencia de las élites locales, lo que permitió el reparto agrario cardenista años más tarde.

La sucesión presidencial se llevó a cabo con desacuerdos por parte de José Vasconcelos, el candidato perdedor que denunció fraude. Sin embargo, Pascual Ortiz Rubio subió a la presidencia, encontrándose con la radicalización de los conflictos obreros y campesinos producto de sus medidas en favor de los empresarios. Su mandato solo duró un par de años, renunció en 1932 en medio del descontento de los grupos populares. Abelardo Rodríguez asumió el cargo en calidad de presidente sustituto. La Confederación General de Obreros y Campesinos creada por Lombardo Toledano en 1931, y otros grupos radicales, influyeron en la creación del Plan Sexenal para el próximo periodo presidencial donde se incluyeron demandas relacionadas con las regulaciones laborales. Así mismo en su mandato se fundó Nacional Financiera, El Fondo de Cultura Económica y se inauguró el Palacio de Bellas Artes. Los gobiernos de Portés Gil, Pascual Ortíz Rubio y Abelardo L. Rodríguez estuvieron marcados por una de las figuras más influyentes el proceso revolucionario de reconstrucción nacional: Plutarco Elías Calles. A pesar de la creación de instituciones, la inestabilidad política parecía necesitar aún de un caudillo que conciliara las élites provinciales<sup>7</sup>.

Lázaro Cárdenas comenzó su mandato en 1934 con la simpatía de los callistas, que esperaban políticas influenciadas por el Jefe Máximo<sup>8</sup>. En sus primeros años de

---

<sup>7</sup> Para el Maximato consulté *Ibidem*. pp. 595- 649.

<sup>8</sup> El balance de este periodo dentro de la historiografía ha tenido variadas interpretaciones divergentes y a veces contradictorias entre sí. Alan Knight las analizó en cuatro diferentes ejes que atienden rubros como: 1) ¿Cuáles eran sus verdaderas metas políticas? y ¿qué tan radical resultó el periodo cardenista; 2) ¿De qué manera se dictaron sus políticas de gobierno y qué relación tuvo con sus gobernados?; 3) ¿Que tan poderoso era el régimen cardenista; y 4) ¿Cuáles fueron sus logros prácticos. Alan Knigh, “Cardenismo: Fuerza aplanadora o mera chatarra?” en Alan Knigh, *Repensar la Revolución Mexicana*, México, El Colegio de México, 2013, v. I. 393-444.

presidencia, su gabinete estaba compuesto principalmente por callistas. Todo parecía bajo control a pesar de los puntos radicales contenidos en el Plan Sexenal. Las exigencias crecientes de los movimientos sindicales y los numerosos enemigos generados por los callistas, sumaron fuerzas a Cárdenas y a su figura presidencial<sup>9</sup>. Poco a poco, el presidente michoacano se deshizo de los aliados de Calles expulsándolos del PNR y exiliando del país al Jefe Máximo de la Revolución, “por el bien de las instituciones”. Esta decisión, fortaleció la figura presidencial y le dio credibilidad ante grupos que al principio no lo apoyaban por creer que su gobierno sería una continuación del Maximato.

Cárdenas supo construir alianzas con las masas a través de pactos con sindicatos y posteriormente con grupos campesinos. La Confederación de Trabajadores de México permitió reglamentar y tener un control más directo de las condiciones laborales. El reparto agrario alcanzó los máximos niveles y se crearon instituciones que lo respaldaran como el Banco Nacional de Crédito Ejidal y la Confederación Nacional Campesina en 1938. Todas estas medidas le ganaron la simpatía de obreros y campesinos que nutrían su popularidad a

---

Por su parte, Javier Mc Gregor nos habla de tres etapas en la historiografía del cardenismo. La primera escrita de manera casi vivencial por los personajes involucrados en dicho periodo histórico, dígame Tanembau, Emilio Portes Gil, Miguel Ángel Velasco Salvador Novo, etc. La segunda etapa con estudios más académicos, realizado por autores a los que les tocó vivir este periodo como Silva Herzog o Cosío Villegas. Y la tercera etapa con estudios meramente académicos desde perspectivas más actuales sobre la reflexión del pasado como los de Arnaldo Córdova, Lorenzo Mayer, Gilly, Victoria Lerner, Mary Kay Vaughan o Allan Knight. En Javier Mc Gregor, “El nuevo presidencialismo” en Samuel González (coord.) *El cardenismo 1934- 1940*, México, Centro de Investigación de Docencia Económica, Fondo de Cultura Económica, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 2010.

<sup>9</sup> Para el cardenismo consulté: Lorenzo Meyer, “La etapa formativa del Estado mexicano contemporáneo (1928-1940)”, *Las crisis en el sistema político mexicano 1928-1977*, México, El Colegio de México, 1977. Alan Knight, “El Cardenismo. ¿Culminación de la revolución mexicana?” en David Brading, John Elliott, Brian Hamnett (et. al) *Cinco miradas británicas a la historia de México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2000. Arnaldo Córdova, *La clase obrera en la Historia de México en una época de crisis (1928-1934)*, México, Siglo XXI, 1980. Luis González, *Historia de la Revolución Mexicana, periodo 1934-1940. Los días del presidente Cárdenas*, México, El Colegio de México, 1981. Nora Hamilton, *México: los límites de la autonomía del Estado*, México, Era, 1983. pp. 104-135.

lo largo de todo el país. No sin opositores al régimen y algunas rebeliones dentro del territorio, la más notable fue la cedillista en San Luis Potosí.

En el ámbito internacional, el presidente Cárdenas se pronunció en contra de los fascismos europeos. México recibió exiliados producto de la Guerra Civil Española, aunque tenía una política de no intervención. Su diplomacia internacional proyectó al exterior una consolidación del poder ejecutivo en su figura presidencial basada en las instituciones. Durante los años 1936 a 1938 se llevaron a cabo las políticas más radicales bajo el discurso “socialista”, que fue visto con cierta desconfianza por Estado Unidos. En 1938 se declaró la expropiación petrolera, derivada de problemáticas sindicales con empresas extranjeras. Cárdenas quiso reorganizar el Partido Nacional Revolucionario convirtiéndolo en Partido de la Revolución Mexicana PRM. La nueva institución estuvo agrupada en cuatro sectores, que en teoría, abarcaban el grueso de la sociedad mexicana: obrero, campesino, popular y militar. Todas las medidas radicales causaron descontentos y divisiones entre facciones políticas. La figura de Cárdenas se manejó como “el líder perfecto para llevar a México al estado socialista” y armonioso que el pueblo proclamaba, aunque fuera solo en el discurso porque los anhelos del triunfo de la lucha revolucionaria aún estaban efervescentes.

Sus últimos años de gobierno se enfocaron en conciliar intereses para poder tener una sucesión presidencial sin demasiados problemas, ya había numerosos descontentos con los resultados de las políticas cardenistas. Las elecciones favorecieron a Manuel Ávila Camacho, quien dio revés a la línea cardenista. Sin embargo, en este periodo se condensaron muchos de los “anhelos revolucionarios” transformados en instituciones, algunos con mayor éxito que otros. Como resultado de este periodo presidencial tenemos el Instituto Nacional de Antropología e Historia, la Escuela Nacional de Antropología e

Historia, El Departamento de Creación Obrera, la Escuela de Arte de Trabajadores, la Escuela Normal de Maestros, el Departamento de Asuntos Indígenas, El Colegio de México, el Instituto Politécnico Nacional, la Sociedad Folclórica Mexicana, la Escuela de Artes Plásticas “La Esmeralda” y el nombramiento de la END<sup>10</sup>.

En conclusión, para que la formación dancística oficial pudiera darse y consolidarse de facto, se necesitó de estabilidad política, recursos económicos constantes por parte del estado y procesos de institucionalización general en el sistema. El punto máximo de estos factores se dio en el cardenismo con el fortalecimiento de la figura presidencial por encima del caudillismo (en este periodo la ED adquirió su carácter de Nacional, como veremos en el último capítulo.). Sin embargo en las otras gestiones hubo situaciones que favorecieron a la creación de un lugar de formación en el arte danzario como veremos más adelante.

### **Las políticas educativas de la SEP**

La educación fue uno de los rubros más importantes en este periodo por el potencial que tenía para formar ciudadanos y “modelar la conciencia colectiva”<sup>11</sup>, estuvo íntimamente ligada al fomento del nacionalismo posrevolucionario. En 1921 se creó la SEP, al frente de ella se puso a José Vasconcelos, su formación intelectual era rica en literatura europea, filosofía y estética, gracias a sus lecturas de diversos autores internacionales concibió importante la formación integral del individuo pero no quiso adscribirse a ninguna doctrina

---

<sup>10</sup> El periodo cardenista experimentó numerosos fracasos en sus proyectos, ejemplo de ello fueron los fallos en la educación socialista y el control sobre los ferrocarrileros. Hubo problemas con Petróleos Mexicanos, numerosos enfrentamientos en la CTM y finalmente una política moderada que buscó una transición presidencial que diera tranquilidad a los numerosos intereses que se pusieron en juego durante su periodo más radical. A pesar de ello hubo un fortalecimiento de la figura presidencial y otras herencias como el ejido y la consolidación de diversas instituciones creadas en el periodo, entre ellas La END que funciona hasta nuestros días.

<sup>11</sup> Josefina Zoraida Vázquez, *Nacionalismo y Educación en México*, México, El Colegio de México, 1979. p. 10 “Algunos tipos de mexicanos” en *Revista de Revistas*, 23 de mayo 1926 p. 26 y 27. “La obra de la SEP de México durante 1925” en *Excelsior*, 1 de enero 1926, p. 2 y 3.

pedagógica en específico. En 1921 77% de la población mexicana era analfabeta y no se contaba con los elementos necesarios para poder combatir esta situación por la carencia de escuelas, de maestros y de una institución fuerte desde donde se dirigieran una política educativa nacional que aglutinara toda la infraestructura educativa a nivel federal. En estos primeros años posteriores a la revolución, Vasconcelos y su equipo de colaboradores estaban decididos a combatir el analfabetismo, mejorar la educación rural y técnica, incrementar la creación de bibliotecas, fomentar la lectura y hacerle frente a los problemas indígenas de integración y educación. La SEP fue facultada con capacidad para emprender un programa educativo a nivel federal<sup>12</sup>.

La educación en los gobiernos posrevolucionarios tenía la finalidad de dar el espacio para la renovación del orden político y social, haciendo énfasis en las medidas para llevar instrucción a los lugares más apartados. La escuela rural estaba basada en la sencillez y practicidad de la enseñanza aprendizaje, los conocimientos y actividades eran usados siempre para beneficio de la comunidad. En este periodo también se aumentó la producción de libros clásicos, se revaloró la cultura indígena y se incrementó el papel de las artes dentro de la Secretaría. El proyecto de educación de Vasconcelos contempló instaurar por primera vez en México la llamada “cultura de masas” donde el arte y el conocimiento tuvieron un lugar determinante en la sociedad por medio de la multiplicación de los objetivos y consumos culturales. Para lograr esta meta se propuso hacer más accesible a la población la literatura, la pintura y la música, teniendo en cuenta que las artes y el

---

<sup>12</sup> En principio se dividió en tres departamentos: El Escolar, el de Bibliotecas y Archivo y el de Bellas Artes.

conocimiento liberarían el potencial individual y colectivo y propiciarían que el país tuviera progresos económicos, ideológicos y culturales importantes.<sup>13</sup>

La educación elemental se dividió en tres campos de conocimiento principales: física, ética y estética.<sup>14</sup> Si bien el plan original no se cumplió al pie de la letra, la SEP institucionalizó la educación en México y sentó las bases para la ejecución de nuevas políticas educativas, la gestión de Vasconcelos sentó soluciones provisionales a problemáticas que venían arrastrándose del pasado como la heterogeneidad en la impartición educativa, la falta de recursos, la dificultad de la enseñanza rural, etc. Algunas políticas se cumplieron con mayor éxito que otras pero todas abrieron nuevos caminos para el fomento a la cultura<sup>15</sup>. Hubo un incremento general en el número de escuelas, se unificó su manera de operar y la educación se encaminó a resolver problemáticas del país a largo plazo.

Vasconcelos dejó de estar al frente de la SEP en 1924, pero la influencia de sus políticas educativas repercutió en sus sucesores, en algunos de manera más determinante que en otros. En su gestión se forjaron las bases para dar paso a una institución fuerte y bien

---

<sup>13</sup> Claude Fell nos habla del aumento de consumo cultural y de la concepción de arte público como influencia de la ideología rusa y su aventura soviética posterior a la revolución, así como de la reforma de educación soviética impulsada por Lenin y difundida por Anatoli Lunacharsky y Maximo Gorki que fomentó una educación coherente desde el jardín de niños hasta la universidad. La ideología de Vasconcelos estuvo fuertemente influida por los debates sobre el rechazo al positivismo en el Ateneo de la Juventud. Claude Fell, *José Vasconcelos. Los años del águila 1920-1925*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989. Álvaro. Matute “La política educativa de Vasconcelos”, en Fernando Solana, Raúl Cardiel y Raúl Bolaños (coord.), *Historia de la Educación en México*, México, Fondo de Cultura Económica, Bibliotecas de Secretaría de Educación Pública, 1982.

<sup>14</sup> La física estuvo encargada de las materias sobre ciencias exactas, como matemáticas, física, química y lógica; la ética se refería más bien a los conocimientos sobre la conducta humana como historia, sociología y psicología; finalmente la estética era la encargada de la música, la plástica, poesía, filosofía y religión José Vasconcelos, *Antología de José Vasconcelos*, México, Oasis, 1980. p. 86

<sup>15</sup> Claude Fell *José Vasconcelos ...* pp. 659- 669. *op. cit.*

estructurada a nivel federal a pesar de que en esos momentos no contaban con los recursos humanos necesarios para llevar los planes de educación al pie de la letra<sup>16</sup>.

Uno de los programas más importantes promovidos en su periodo, que se prolongó hasta el cardenismo, fue el de las misiones culturales; desde 1923 estuvo dedicado a llevar la educación a todos los rincones de México por medio de un grupo de colaboradores que realizaban diferentes tareas en convivencia con la comunidad a la que llegaban<sup>17</sup>. Dentro del equipo de las Misiones Culturales se encontraba el jefe de la misión, un maestro de artes plásticas, uno de música y canto, uno de educación física (encargado de poner bailes), un operador de cine y un enfermero. No tenían un programa de estudios definido, pero su objetivo era potenciar el desarrollo de la comunidad por medio de la instrucción y resolución de problemas en diferentes ámbitos de la vida cotidiana

Las misiones culturales deberán combatir los prejuicios, las costumbres y tradiciones que tengan un sentido antieconómico, y en cambio, lucharán por arraigar ideas y prácticas susceptibles de mejorar las condiciones de vida, como consecuencia de un aumento de las capacidades productoras del campesino<sup>18</sup>.

Las misiones culturales incorporaron medidas que fomentaron la educación en el interior del país a lo largo de la siguiente década. El éxito de estas políticas de gobierno varió mucho

---

<sup>16</sup> Hay investigaciones que proponen que la gestión de Vasconcelos ha sido sobrevalorada en la historiografía, pero que en realidad la mayoría de los programas que emprendió fracasaron por que fueron planteados sin evaluar la realidad de pobreza y atraso del país. Diana Broulio Destefano, “El Estadio Nacional: Escenario de la raza cósmica” en Ida Rodríguez Prampolini (coord.) *Muralismo Mexicano 1920-1940*, México, Universidad Veracruzana, Fondo de Cultura Económica, Instituto Nacional de Bellas Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012, pp. 95-126.

<sup>17</sup> Secretaría de Educación Pública, *Las Misiones Culturales 1932-1933*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1993. Raúl Mejía Zúñiga. “La escuela que surge de la revolución.” en Fernando Solana, Raúl Cardiel y Raúl Bolaños (coord.), *Historia de la Educación ... op. cit.*

<sup>18</sup> Citado en Guillermo Palacios, *La pluma y el arado, Los intelectuales pedagogos y la construcción sociocultural del “problema campesino” en México, 1932-1934*, México, El Colegio de México, Centro de Investigación y Docencia Económicas. 1999. p. 172.

dependiendo del lugar donde se encontraran y del grupo que realizaba la misión<sup>19</sup>, pero su objetivo principal fue difundir las políticas educativas de la SEP de manera permanente promoviendo la modernidad, la salud y los hábitos cívicos de un buen ciudadano a nivel secular. Los misioneros culturales también estuvieron encargados de levantar registros antropológicos, musicales y dancísticos de todas las comunidades a donde llegaban por medio de bitácoras y, en algunas ocasiones, con filmaciones cinematográficas, con el objetivo de conocer mejor la riqueza cultural del país.

En el gobierno de Calles y durante el Maximato, la educación técnica tenía un papel preponderante al igual que la educación campesina. Desde 1923 comenzaron a implementarse algunas medidas educativas influidas en el pensamiento del pedagogo John Dewey, pero fue hasta el 20 de diciembre de 1924 que se aprobó oficialmente el programa de la Escuela de la Acción, cuya ideología principal era unir el estudio con el trabajo, es decir, fomentar las actividades prácticas y combinarlas con la teoría, con tareas agrícolas, industriales o labores domésticas<sup>20</sup>. “... la escuela activa y utilitaria en que el niño y el adulto aprendan haciendo y encuentren en los conocimientos adquiridos los medios de subvenir a sus necesidades y de mejorar sus condiciones económicas”<sup>21</sup>.

La incorporación del indígena y de las colectividades campesinas al México moderno fue crucial en la política de Calles, se enfatizó la escuela rural, es decir, una

---

<sup>19</sup> Mary Kay Vaughan, *La política cultural en la Revolución: maestros, campesinos y escuelas en México, 1930-1940*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001.

<sup>20</sup> Rosa María Torres Hernández, *Influencia de la pedagogía de John Dewey en los periodos presidenciales de Plutarco Elías Calles y el Maximato*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1997 (Tesis de doctorado en Pedagogía) p. 191 “Las ideas fundamentales de la SEP en materia educativa” en *El Universal*, 1 de enero 1926, p. 3 y 5.

<sup>21</sup> Augusto Santiago Sierra, *Las misiones culturales (1923-1972)*, México, Secretaria de Educación Pública, Colección SEP-Setentas. 113, 1973. p. 48.

institución que enseñara al alumno, además de las materias escolares, el aprovechamiento de sus tierras de cultivo y el mejoramiento de sus labores domésticas.

La Escuela será un medio donde el niño se instruya con lo que vea y haga, rodeado de personas que trabajan; medio que refleja la vida y donde no haya lecciones orales, ni programas desarticulados, ni horarios rígidos, ni reglamentos estrechos.<sup>22</sup>

El gobierno de Calles estaba convencido de convertir a México en un país moderno y productivo tanto en el campo como en la ciudad. La educación debería estar dirigida a la racionalización de las masas, a preponderar dentro de la enseñanza el aspecto racional del aprendizaje por encima del espiritual o el religioso. Todos estos ideales tuvieron detrás al pedagogo Moisés Sáenz Subsecretario de Educación Pública de 1925 a 1935, quien se basó en la ideología de Dewey, para implementar la Escuela de la Acción durante toda su gestión. El programa de Sáenz se basaba en cuatro cuestionamientos principales: ¿cómo conservar la vida?, ¿cómo ganársela?, ¿cómo disfrutarla? y ¿cómo formar la familia<sup>23</sup>, todo esto con la intención de cubrir cada aspecto de la vida del estudiante para ayudarlo a cultivarse fuera de las aulas.

Dentro del Plan Sexenal, se instituyó la “educación socialista” con el objetivo de que ayudara a “sociabilizar los medios de producción económica”. El término fue bastante ambiguo, dentro del artículo 3º constitucional se definió simplemente como un “socialismo de la Revolución Mexicana... que enseñaran al educando con principios y posiciones de

---

<sup>22</sup> Rosa María Torres, *Influencia de la pedagogía...* p. 195 *op. cit.*

<sup>23</sup> Francisco Arce Gurza, “En busca de una educación revolucionaria (1924-1934)” en Josefina Zoraida Vázquez (et. al.) *Ensayos sobre la historia de la educación en México*, México, Colegio de México, 1985, p 150.

lucha”<sup>24</sup> La vaguedad del concepto y la lejanía de la situación mexicana con el estado socialista soviético, impidió que se pudiera reproducir esta doctrina<sup>25</sup>.

Pedagogos como Jonh Dewey, Moisés Sáenz y Rafael Ramírez hablaron antes de una condición “socializante” de la educación, es decir, que cada enseñanza tuviera el objetivo de contribuir al desarrollo de la comunidad, sin embargo la “educación socialista” en el cardenismo fue recurrentemente utilizada en el discurso como parte del fomento al pacto político con las masas. La “educación socialista” se hizo desde arriba, sin que los maestros tuvieran suficiente capacitación para poder entenderla y llevarla a cabo.

En 1935 la SEP creó el Instituto de Orientación Socialista, encargado de capacitar en la nueva doctrina, de reformar los planes de estudio y los libros de texto. El objetivo sexenal era liquidar el analfabetismo, fomentar la enseñanza rural, fomentar la educación secundaria y crear institutos de investigaciones superiores de arqueología, etnología, historia y bellas artes. En realidad, en términos generales las metas concordaban muy bien con los programas que se desarrollaron dentro de la SEP desde su creación, pero la palabra “socialista” causó revuelo principalmente con la Iglesia porque fomentó el civismo secular.

El discurso de la reconstrucción nacional, se basó en el fomento al civismo y al amor a la patria, durante todo el periodo estuvo en tela de juicio la construcción del “ser mexicano”. El analfabetismo y el aislamiento de las comunidades obligó a los gobiernos posrevolucionarios a valerse de diversos medios para dar a conocer sus políticas estatales y fomentar el nacionalismo dentro de las comunidades de todo el país: los rituales seculares,

---

<sup>24</sup> Fernando Solana *Historia de la Educación en México*, p. 271. *op. cit.*

<sup>25</sup> “La educación que imparta el estado será socialista y además de excluir a toda doctrina religiosa, combatirá el fanatismo y los prejuicios para lo cual la escuela organizará sus enseñanzas y actividades en forma que permita crear en la juventud un concepto racional y exacto del universo y de la vida social” Lerner Victoria, *Historia de la Educación Socialista*, México, El Colegio de México, 1999 p. 82.

ceremonias cívicas, manifestaciones poéticas, teatrales, musicales y dancísticas, formaron parte del conglomerado de acciones posrevolucionarias presentes en los actos de la SEP con el objetivo de promover el amor a la nación y un sentimiento de pertenencia a ella<sup>26</sup>.

En palabras de Benedict Anderson, las naciones son “comunidades políticas imaginadas, inherentes, limitadas y soberanas”, son propias de la modernidad. Se basan en los imaginarios colectivos de individuos que construyen sus representaciones y la memoria común que los identifica entre sí. La universalidad del concepto nación se convirtió en una necesidad política al tener que fomentar dichos imaginarios colectivos para delimitar fronteras e identidades comunes sobre todos los ciudadanos a gobernar<sup>27</sup>. La esencia de la nación está en todos los individuos, ésta conecta el pasado con el futuro en el presente, reúne los elementos necesarios en imaginarios casi siempre visuales o auditivos para crear conexiones entre los antepasados, las futuras generaciones, las personas del presente y el territorio en que conviven, es decir, los sentimientos de pertenencia a través de nacionalismos<sup>28</sup>.

Después de la lucha armada revolucionaria, entre los años 1920 y 1940 aproximadamente, las temáticas nacionalistas abundaron en diferentes campos con otro empuje: la revaloración de lo propio basada en los ideales revolucionarios; algunos puntos con ideas nuevas, otros revalorando las ya existentes, pero todos, enfocándose en encontrar “lo mexicano” representado por medio de una serie de estereotipos. En palabras de Pérez

---

<sup>26</sup> Alan Knighth nos habla del anhelo de crear una ciudadanía nueva por medio del fomento de estereotipos reproducidos a través de rituales seculares y resalta la importancia de la danza y la música para estos propósitos. Alan Knighth “La cultura popular y el Estado revolucionario, 1910-1940”, en Alan Knighth, *Repensar la Revolución ...* v. I. pp. 273- 349. *op. cit.*

<sup>27</sup> Bronislaw Baczkco. *Los imaginarios sociales memorias y esperanzas*, Argentina, Nueva Visión, 1991. pp. 7-46.

<sup>28</sup> Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993. pp. 17-62.

Montfort “El estereotipo: pretendía una serie de características anímicas, intelectuales y de imagen, aceptadas u opuestas, de determinado grupo social o regional.” Se manifestaron a través de muchas actitudes (comida, bebida, formas cotidianas), lenguajes (música, danza teatro, artes plásticas), conceptos (el indio, el español, el mestizo, la raza) y rituales (fiesta, homenajes, festivales, ceremonias), a los que se aludía recurrentemente a elementos específicos identificados con la nación<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> Los debates y corrientes de pensamiento acerca del nacionalismo fueron diversos y abundantes, pero pueden distinguirse a rasgos muy generales en tres grandes líneas: indigenismo, hispanismo y latinoamericanismo.

El primero reconocía en el pasado indígena la fuente más pura de la esencia mexicana atribuyéndole el génesis de la raza, defendía la grandeza de las culturas prehispánicas frente al eurocentrismo y concebía al indígena como un ser inamovible en el tiempo y el espacio con atributos rescatables e importantes de legitimidad racial, pero integrado a un presente moderno que le exigía dejar cierta identidad de lado. En este sentido solo se tomó la idea del indígena que promovía legitimidad o punto de identidad, más no se debatió bien a bien ¿cuál era el papel real del indígena en la sociedad de los años veinte y treinta?, dicha pregunta se dejó abierta con muchos cabos sueltos ya que la figura del indio y del ciudadano moderno se contraponían en muchos ámbitos. Entre los indigenistas más representativos destacaron: Manuel Gamio, Othón de Mendizábal, Héctor Pérez Martínez, Diego Rivera, Agustín Yáñez, etc.

Otra de las corrientes fue el hispanismo, que formó parte importante de las posturas conservadoras, resaltó el orgullo por la pertenencia a una herencia española y católica. Algunos de sus autores más importantes fueron Rodolfo Reyes, Carlos Pereyra, Federico Gamboa, Francisco Elguero, Alfonso Toro, Alejandro Quijano y José María Mora y del Río, que escribieron en publicaciones que aludían directamente a su hispanismo desde el nombre; por mencionar algunas: *Don Quijote*, *América Española*, *Acción Española*, *La Revista Española*, *España*, *Diario Español* y *Revista Española*

Finalmente el latinoamericanismo tomaba el pasado común del continente y lo proyectaba a una serie de postulados basándose en sus puntos de concordancia para la apropiación de proyectos a futuro. Tenía dentro de sus posturas la lógica de que la realidad latinoamericana era diferente de la europea y debería regirse por sus propios principios, bajo sus necesidades específicas, prometía progreso y grandeza. Los autores más representativos de esta línea ideológica fueron algunos de los miembros del extinto Ateneo de la Juventud: Antonio Caso, José Vasconcelos, Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, etc.

Las líneas ideológicas por supuesto son referidas a grandes rasgos y no son tan diferenciadas ni determinantes en argumentos, pero encuadrarlas en estos conceptos, puede ayudarnos a entender el panorama general del ambiente en que se desarrollaron diferentes propuestas culturales basadas en el nacionalismo posrevolucionario. *El perfil del hombre en la cultura* de Samuel Ramos (1934), fue un ensayo que tuvo la intención de desentrañar los componentes de la cultura “puramente mexicana” con un desglose de las influencias europeas que han mermado en el pensamiento latinoamericano, principalmente la filosofía española y francesa. Ramos enumeró las características de la población mexicana, desglosando sus personalidades, argumentó que México era un país joven con errores de juventud y que la madurez los corregiría, que tenía un carácter propio y que no debería imitar a ninguna realidad extranjera. Ricardo Pérez Monfort, “Indigenismo, hispanismo y panamericanismo en la cultura popular de 1920-1940” en Roberto Blancarte (comp.) *Cultura e Identidad Nacional*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo de Cultura Económica, 2007. pp. 343-383. Samuel Ramos, *El perfil del hombre en la cultura*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979.

En general, hubo fuertes debates acerca de la esencia del mexicano, tanto en el terreno ideológico como en el científico y en el artístico. Numerosos intelectuales argumentaron acerca de la definición del ser mexicano, su origen y sus formas de expresión, aunque cada uno tuvo sus particularidades ideológicas, coincidieron, igual que la SEP, en que el ideal de la población mexicana era racialmente ser mestizo e ideológicamente un ciudadano moderno<sup>30</sup>. Los sentimientos de pertenencia fueron importantes en la conformación de un proyecto nacional común que se legitimara apoyado por las masas. Muchos de estos discursos ideológicos convergieron en las políticas de Estado en estos años, así pues, veremos un perfil nacionalista constantemente reproducido en las políticas de la SEP pero heterogéneo en sus formas con diferentes matices y posturas<sup>31</sup>.

La SEP tuvo un papel trascendental en la construcción del ciudadano mexicano posrevolucionario, se fomentaron políticas de bienestar físico y social basadas en la raza y el fomento al deporte, la idea de conformar una sociedad sana de cuerpo y mente para alcanzar los ideales revolucionarios fue constante en los discursos. El concepto higiene<sup>32</sup> estuvo basado en la ciencia, la medicina, el conocimiento del cuerpo y de la mente; en él, todo estaba interrelacionado y tenía que integrarse a la nación de manera homogénea para

---

<sup>30</sup> Alan Knight “Armas y arcos en el paisaje revolucionario mexicano” en Gilbert Joseph y Daniel Nugent, (comp.) *Aspectos cotidianos de la formación del estado: la revolución y la negociación del mando en el México moderno*, México, Era, 2002. pp. 31-101. En este texto Knight hace una reflexión sobre las diversas realidades que convergen en el devenir histórico, haciendo énfasis en el Estado y sus diferentes maneras de interactuar con la sociedad. En el presente trabajo veremos que el Estado no es homogéneo en sus formas y que dentro de él convergen discursos diferentes.

<sup>31</sup> Josefina Zoraida Vázquez, *Nacionalismo y Educación ...* p. 26 y 27 *op. cit.* “La obra de la SEP de México durante 1925” en *Excélsior*, 1 de enero 1926, p. 2 y 3.

<sup>32</sup> Nancy Stepan, *The Hour of Eugenics. Race, Gender and Nation in Latin America*, Estados Unidos, Ithaca: Cornell University Press, 1991, pp. 1-21 y 103-134, y Alexandra M. Stern, “Madres conscientes y niños normales: la eugenesia y el nacionalismo en el México postrevolucionario”, en Laura Cházaro, *Medicina, ciencia y sociedad en México, siglo XIX*, México, El Colegio de Michoacán, 2002, pp. 293-338.

consolidar una sociedad plena en todas sus facultades. El pueblo mexicano sería más valioso y adecuado si tenía salud, si se alejaba de vicios y de prácticas antimodernas.

A pesar de que estas ideas también fueron difundidas y utilizadas en el porfiriato, la posrevolución dio nuevos bríos a las prácticas higiénicas dentro de las instituciones y, sobre todo, dentro de las enseñanzas escolares. El Estado difundió las medidas de higiene corporal y mental que se debían seguirse en la vida cotidiana, relacionadas con el aseo personal, el entorno de la escuela y el hogar, la prevención de enfermedades, etcétera. En esos momentos la ciencia era tomada como sinónimo de progreso, de una sociedad mejor, hubo una revaloración en la apreciación del cuerpo, la apariencia física fue tomada como sinónimo del bienestar<sup>33</sup>

La raza y las condiciones económicas bajas, estaban interrelacionadas en el imaginario de la época, parte de los objetivos de la educación eran la homogeneización del país y la creación de símbolos comunes, en donde el indígena solo cabía como un legitimador del pasado, no cómo un agente en constante cambio del presente<sup>34</sup>. La población

---

<sup>33</sup> Dentro del campo de la higiene racial la eugenesia fue una rama de la ciencia que estuvo en boga en el mundo occidental, cuyo principal objetivo era “mejorar la raza”, menguar hasta terminar con los defectos físicos y mentales de la sociedad, todo esto por medio de la promoción de medidas para controlar la reproducción de la población. En México su impulso más fuerte se dio dentro de la Sociedad Mexicana de Eugenesia (1931-1951), dedicada principalmente a recopilar las tendencias internacionales en este campo y proponer opciones y medidas para resolver “los grandes males sociales” por medio del mejoramiento de los genes y la educación de las familias tenía como uno de sus objetivos principales, la educación de la mujer como buena madre, ya que ella era el centro de la formación familiar y social. Sofía Crespo Reyes, *No es racional aceptar que el amor debe ser ciego. La Sociedad Mexicana de Eugenesia y el control social de la sexualidad de la mujer*. México Instituto de Investigaciones José María Luis Mora, 2012 (Tesis de maestría en Historia Moderna y Contemporánea)

<sup>34</sup> Adriana Zavala hace una reflexión acerca del papel de la indianidad de la mujer y las contradicciones que esta conlleva en el México moderno posrevolucionario, en esta época era mejor aceptada la mujer indígena que el hombre, por representar la “maternidad, pureza y legitimación del pasado” que se anhelaba, en cambio el hombre era visto como sinónimo de atraso. Ambos eran percibidos como figuras pasivas y dependientes, aceptable en la mujer, pero no en el hombre. Adriana Zavala, “De Santa a la india bonita. Género, raza y modernidad en la ciudad de México, 1921”, en María Teresa Fernández Aceves, Carmen Ramos y Susie Porter (coords.), *Orden social e identidad de género en México, siglos XIX y XX*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social/Universidad de Guadalajara, 2006, pp.149-187.

ideal, debería conformarse en familias donde el hombre fuera el sostén económico de su casa, cuyo valor fundamental era ser trabajador, la mujer se encargaría de la crianza y cuidado de los hijos combinando su “instinto natural de ser madre” con las políticas de modernización e higiene. Estos ideales no siempre se cumplían, la realidad era mucho más compleja y la SEP lo sabía, pero dentro de sus políticas la conformación familiar se tomaba como un modelo constantemente promovido. La participación femenina para estos propósitos era crucial, eran ellas (al menos en el discurso) las encargadas de llevar a cabo el cuidado de su familia y de hacer operativas todas estas medidas que mejorarían a la sociedad desde su célula primaria: la familia.<sup>35</sup>

Por otro lado el cuerpo se concebía como un todo físico y mental que debía fortalecerse constantemente por medio del ejercicio, porque era la base material del mexicano sano, del ciudadano posrevolucionario, de la nueva sociedad en reconstrucción que poco a poco se nutrió a partir de sus primeras enseñanzas en la escuela<sup>36</sup>. Los deportes, antes del siglo XIX, habían sido considerados apropiados para el entretenimiento y cultivo físico de las clases altas y de las élites en la ideología europea, pasaron de un juego a un reto físico para incrementar la salud, cuyos resultados eran medidos y registrados. Ya en el siglo XX surgieron con más fuerza los deportes de equipo, la concepción de cultivar al cuerpo a la par

---

<sup>35</sup> Elsa Muñiz, *Cuerpo Representación y poder. México en los albores de la reconstrucción nacional, 1920-1934*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, Porrúa, 2002. p 124

<sup>36</sup> Ricardo Pérez Montfort, *Estampas de nacionalismo popular mexicano, Diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2003 p. 166. En la vida campesina las Misiones Culturales promovieron una serie de medidas higiénicas como: fomentar la aplicación de vacunas, hervir el agua, no dormir en el suelo, bañarse con frecuencia, lavar y desinfectar los alimentos, luchar contra el alcoholismo, etcétera. Uno de los grandes propósitos de estas misiones era difundir las medidas sanitarias para mejorar la calidad de vida de la población; como lo podemos observar en las reformas hechas a las misiones culturales en 1932, que sugerían a los maestros prepararse: “En cuanto a higiene y salud personal y comunal, en cuanto a la crianza de los niños y formas satisfactorias de la vida doméstica, en cuanto a las formas de trabajo y aprovechamiento de los recursos del medio rural, en cuanto a formas satisfactorias de vida, en cuanto a recreaciones y manifestaciones de la vida emotiva” Santiago Sierra, *Las misiones culturales ...* p. 44. *op. cit.*

de la mente también para las clases obreras y campesinas por medio de ejercicios físicos o rutinas gimnásticas vinculadas ampliamente con el fomento al buen ciudadano. El deporte y la gimnasia tuvieron un gran peso en las políticas de la época, por el enriquecimiento personal y comunal que daban a la sociedad mexicana posrevolucionaria. La SEP como institución, estaba firmemente convencida de la importancia de cultivar el cuerpo a la par de la mente, ya que ambas “estaban compenetradas en el ser humano” y era importante ejercitarlas por igual, para fortalecer al individuo en forma integral.

Se creyó que el cuerpo debería esculpirse al aire libre como parte del entorno al que pertenecía, moldear la figura se volvió especialmente importante después de la Primera Guerra Mundial, el peso corporal se convirtió en sinónimo de salud y los clubes deportivos comenzaron a proliferar en todo el mundo.<sup>37</sup> Por ello, hubo una preocupación por construir lugares que fungieran como centros deportivos, uno de los que tuvo más influencia para los proyectos de gobierno en torno a este tema fue la Yong Men's Christian Assosations (YMCA), agrupación encargada del saneamiento corporal y espiritual por medio del ejercicio. La YMCA llegó a México en 1892, promovió deportes nuevos en todo el mundo, tales como voleiball y basquetball.

Como consecuencia a las nuevas políticas deportivas en 1924 se inauguró el Estadio Nacional del arquitecto José Villagrán, el siguiente año el Estadio de Xalapa de Modesto Rolland, también el Centro Deportivo Venustiano Carranza en la colonia Balbuena. Posteriormente, durante la presidencia de Lázaro Cárdenas el Deportivo 18 de marzo y el Plan Sexenal. Todas estas instalaciones dan cuenta de la creciente promoción que el gobierno federal daba a las actividades físicas, ya no concebidas sólo para las élites, sino

---

<sup>37</sup> Elsa Muñiz, *Cuerpo Representación y poder*. p. 177. *op. cit.*

para las masas obreras y campesinas pertenecientes a la población mexicana, obligados a trascender los problemas posteriores a la guerra, con un ímpetu de trabajo y de fuerza laboral y espiritual relacionadas directamente con el deporte, la disciplina y el vigor que este imprimía a la vida de quien lo practicaba<sup>38</sup>.

Además las representaciones masivas eran comunes desde los años veinte, como ejemplo: la Gran Noche Mexicana de conmemoración del Centenario de la Independencia (1921), la inauguración del Estadio Nacional (1924), el Teatro Murciélagos (1924), los Festivales de Teotihuacán de Rubén M. Campos (1925) y en el Teatro Sincrético representado en la SEP impulsado por Luis Quintanilla, Gabriel Fernández Ledesma y Carlos E. González, todas estas representaciones masivas tenían profunda influencia del teatro soviético.<sup>39</sup>

Otra repercusión de las nuevas políticas de higiene se vio reflejada en el hecho de que durante el callismo la Escuela Elemental de Educación Física se dedicó a la formación deportiva y pedagógica de maestros, estuvo bajo la dirección de José F. Peralta instruido en EUA, quien tuvo una gran influencia de la escuela americana y alemana de gimnasia, cuyos fundamentos eran el temple de carácter bajo regímenes estrictos y rutinas militares realizadas bajo condiciones extremas. Para ingresar a la Escuela de Educación Física solo se necesitaba tener gusto por los deportes y estar dispuesto a servir a la patria, esta escuela

---

<sup>38</sup> “La brillante inauguración del Estadio Nacional” en *Revista de Revistas*, 11 de mayo 1924, p. 39.

“Una fiesta de maravilla sirvió de marco en el Estadio Nacional para la entrega de banderas” en *Excélsior*, 2 de mayo 1926. “En el Estadio Nacional encuentro obrero” en *Excélsior*, 17 de mayo 1926, p. 3. “20,000 niños haciendo ejercicios gimnásticos” en *Excélsior*, 29 de agosto 1926, secc.2 p. 2. Dentro de la administración pública, la enseñanza en las disciplinas deportivas era regulada por la SEP, Dirección de Cultura Física que finalmente, en 1923, se transformó en la Dirección General de Educación Física.

<sup>39</sup> El Teatro Murciélagos fue un proyecto escénico nacionalista en donde convivieron la danza, el teatro y la música de masas, fue ideado por Luis Quintanilla en colaboración con Francisco Domínguez y Carlos G González. Fue creado por inspiración en el Teatro Ruso de Chauvre Souris de Nikita Balief. “Teatro Murciélagos” en Alberto Dallal, *Nomenklator de la Danza* (documento inédito), México, 2014.

fue la primera en su clase. En 1927 la Escuela Elemental cambió por Escuela de Educación Física. Ya en el año 1933, se creó el Consejo Nacional de Cultura Física y posteriormente la Confederación Deportiva Mexicana como resultado de la participación en los Juegos Olímpicos de los Ángeles 1934.

Posteriormente en el cardenismo el deporte tuvo un gran impulso, el Departamento Autónomo de Educación Física comenzó su funcionamiento bajo la dirección del militar Tirso Hernández, quien desvinculó a las actividades deportivas del aire artístico que se les había impreso en la década anterior. Los últimos años treinta fueron cruciales para la consolidación del deporte, con la fundación de la Escuela Normal de Educación Física y Finalmente la Dirección Nacional de Educación Física en 1937.

La cultura del deporte se incrementó dentro de la educación rural y urbana, el ciudadano moderno debería ocupar sus tiempos de ocio en actividades productivas que contribuyeran a su desarrollo, en este sentido el deporte pareció perfecto para la formación de la niñez mexicana. Dentro del deporte, la gimnasia fue considerada apropiada para potenciar las actividades naturales del hombre dentro de la vida moderna, para mejorar su rendimiento en funciones propias de la raza humana tales como correr, caminar, nadar, escalar, saltar, etcétera<sup>40</sup>. Hubo un rechazo a los deportes agresivos. Se promovieron las actividades en equipo para los hombres y la gimnasia fue considerada la actividad física adecuada para las mujeres modernas:

La belleza femenina ha adquirido una nueva calidad con el deporte: la del ritmo. Si antes admirábamos a la mujer mexicana por su gracia y su belleza estética, ahora la admiramos también por su belleza dinámica; la de sus movimientos medidos en el ejercicio físico<sup>41</sup>.

---

<sup>40</sup> Las escuelas gimnásticas más importantes fueron la alemana, la sueca y la francesa.

<sup>41</sup> Sin Autor, "Sobre la Belleza Femenina", en *El Maestro Rural*, México, Secretaría de Educación Pública, 1 de noviembre de 1935, Tomo VII, No. 9. pp. 18 y 19 "El deporte que debe hacer la mujer" en *Revista de*

La percepción del cuerpo femenino, estaba cambiando, la moda “flapper” se extendió por las grandes ciudades del mundo occidental; quedaron atrás los corsés y largas cabelleras para ser sustituidos por vestidos sueltos, cabellos cortos y figuras más atléticas. En México a las mujeres que portaban esta moda se les llamó coloquialmente “pelonas”. Esta moda con influencia estadounidense invitaba a la mujer cosmopolita, dejaba atrás las trenzas que por antonomasia habían formado parte de los tipos mexicanos más recurrentemente promovidos, como la china poblana, aunque ambas modas convivieron en la realidad mexicana de los años veinte y treinta<sup>42</sup>.

Fue así como la posrevolución dio a la población la posibilidad de ejercer una ciudadanía amplia, es decir, de contribuir de muchas maneras con el desarrollo de su patria, cada uno de los miembros de la familia sumaba esfuerzos para realizar los ideales revolucionarios. Los roles sociales no solo de hombres y de mujeres, sino de niños, indígenas, campesinos y ciudadanos estaban muy bien definidos en el discurso<sup>43</sup>.

El fomento a la cultura popular tuvo un papel muy importante, el deseo era crear una cultura nacional moderna, pero que a su vez conservara algunas de sus tradiciones indígenas, incluyendo sólo las que no interfirieran con la integración del individuo a una comunidad moderna (como sus canciones, sus trajes típicos, las artesanías y algunas tradiciones adaptadas a la vida moderna, desvirtuándolas de su significado original).

---

*Revistas*, 1 de enero 1928. “La utilidad de la gimnasia en el sexo bello” en *El Universal*, 10 de agosto 1925, p. 3 y 4.

<sup>42</sup> Anne Rubenstein, “La Guerra contra las pelonas. Las mujeres modernas y sus enemigos, Ciudad de México 1924” en Gabriela Cano, Mary Kay Vaughan y Joceyn Olcott, *Género poder y política en el México posrevolucionario*, México, Fondo de Cultura Económica, Universidad Autónoma Metropolitana- Iztapalapa, 2009, pp. 91-126.

<sup>43</sup> Mary Kay Vaughan, “Pancho Villa, las hijas de María y el género en la larga Revolución Mexicana”, en *Ibidem*. pp. 39-57.

Para difundir este nuevo concepto de “lo mexicano” en una sociedad mayoritariamente analfabeta, se necesitó echar mano de elementos visuales y auditivos que dieran mensajes claros en la construcción nacional: las artes escénicas (los cantos, danzas y situaciones teatralizadas) se convirtieron en un elemento importante dentro de los festivales cívicos para lograr este objetivo. Los festivales patrióticos fueron espacios importantes para promover los estereotipos mexicanos que eran retomados de diferentes épocas, algunos replanteados y otros inventados o depurados, la finalidad principal fue la unidad ante el exterior y la promoción por el amor patriótico, el civismo y el laicismo, ambos como herramientas unificadoras<sup>44</sup>.

Algunos estereotipos como el charro y la china poblana fueron tomados como emblemas de la mexicanidad, desde el siglo XIX se fueron construyendo estas figuras emblemáticas de manera muy lenta, por medio de la difusión de las mismos en diferentes medios como festivales, desfiles, litografías, imágenes, fotografías, artículos decorativos y posteriormente dentro del cine. Se ligaron ambos a la figura del mestizo, se le atribuyeron cualidades propias del hombre y la mujer mexicanos desde la vestimenta hasta la actitud de sus posturas.

La mujer “china poblana”, morena, con trenzas, cabello negro, ojos grandes, coqueta por naturaleza, picara pero honrada, portando los colores del lábaro patrio y con un atuendo claramente mestizo, mezcla de las ropas españolas, bordados indígenas y algunos

---

<sup>44</sup> Raúl Béjar Navarro, *Bases teóricas y metodológicas en el estudio de la identidad y el carácter nacional*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990. Ricardo Pérez Montfort, *Cotidianidades, imaginarios y contextos: ensayos de historia y cultura en México*, México, Centro de Estudios Superiores en Antropología Social, 2008.

rasgos orientales<sup>45</sup>. El hombre charro “enamorado, fanfarrón, pendenciero, borracho, jugador, cantor, jinete, domador, mujeriego y dicharachero”<sup>46</sup>. Fuerte, firme, sostén de su familia, con un atuendo también híbrido entre el estilo español, la tradición indígena de usar sombrero y los uniformes europeos usados durante la Intervención Francesa.

Otro estereotipo muy recurrente fue la tehuana, como la representación de la mujer oaxaqueña en todo su esplendor. Los “jarochos” de Veracruz, los “bochitos” de Yucatán, las “adelitas” del norte, etc. Todos estos tipos nacionales o regionales formados paulatinamente en el imaginario colectivo de la sociedad mexicana, tomaron nuevos aires en la posrevolución motivo de la promoción de una identidad constantemente autoreafirmada. Estuvieron ligados a cierta música y cierta danza que los identificaban bien, en los festivales se usaron por medio de la presentación de bailables o reproducción de música que de inmediato aludían a estas figuras. El “charro” y la “china” al *jarabe tapatío*, la “tehuana” a la *zandunga*, los “jarochos” a los sones de sotavento las “adelitas” a los corridos revolucionarios y las polkas, etc.

También el uso de los símbolos patrios, la bandera, el escudo y el canto del Himno Nacional, así como el festejo de fechas “gloriosas para la patria” dentro del calendario cívico, estuvieron presentes en los festivales que tuvieron la principal función de impartir valores revolucionarios e incorporar a la figura del indígena y del mestizo dentro de sus componentes.

---

<sup>45</sup> Ricardo Pérez Montfort, *Estampas de nacionalismo... op. cit.* “Bajo los auspicios de la primavera florida, las chinas poblanas bailaron en Santa Anita” en *Excélsior*, 9 de abril 1927 p. 1 y 8. “La bella fiesta escolar del Estadio” en *Excélsior*, secc. Rotograbado, 8 de mayo 1927. “Ofreció un maravilloso espectáculo en el Estadio Nacional” en *Excélsior* 16 de septiembre 1927.

<sup>46</sup> Ricardo Pérez Montfort, *Expresiones Populares y Estereotipos Culturales en México, Siglos XIX y XX. Diez ensayos*, México, Publicaciones de la Casa Chata, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2007. p. 165. “Bailes Regionales en el Estadio Nacional” en *El Universal*, secc. 2, 6 de septiembre 1926, p. 8

### El arte en la posrevolución

El arte fue el mejor aliado de la multitud de discursos posrevolucionarios que trataban de construir la nueva cara de la nación mexicana. Su capacidad de transmitir mensajes sensoriales fue muy conveniente para un país analfabeta, ya que los conceptos visuales y auditivos resultaron fáciles de reconocer en formas, colores y notas musicales; todos estos elementos fueron utilizados en las políticas de la SEP para difundir sus conceptos de nacionalismo mexicano.

Dentro del arte hubo diversos debates ideológicos que reflexionaban sobre la pugna de la sensibilidad del artista contra la técnica que se utilizaba. Quienes estaban a favor de la emotividad, pensaban que el objetivo principal del arte era transmitir sentimientos, los que estaban a favor de la técnica buscaban llenar estereotipos estéticos por medio de técnicas específicas. En este sentido, se dijo que el indio mexicano era un artista nato y que a pesar de convertirse en un ciudadano moderno, debería conservar su esencia indígena, lo que resultaba contradictorio. El indio mexicano, fue simplificado en los discursos de la SEP como una figura homogénea e inamovible que estaba relacionada directamente con la esencia mexicana y “el pasado glorioso de nuestros ancestros”. Se le atribuía el don de la sensibilidad innata<sup>47</sup>.

Dentro de las *Misiones Culturales* el arte tuvo un papel sumamente importante, estuvo presente como apoyo en la conducción de ideas y conceptos entre los maestros rurales

---

<sup>47</sup> El renacimiento artístico mexicano fue el resultado de la reinterpretación del presente y el pasado en la época posrevolucionaria. La literatura aportó la novela revolucionaria, en la pintura emergieron los movimientos vanguardistas y el muralismo tomó nuevos impulsos, surgieron en la música proyectos para preservar los diferentes repertorios regionales del país y compositores como Manuel M. Ponce, José Revueltas y Carlos Chávez se inspiraron en ellos para los arreglos de sus composiciones. Alicia Azuela de la Cueva, *Arte y Poder, Renacimiento Artístico y Revolución social, 1910-1945*, México, Fondo de Cultura Económica, El Colegio de Michoacán, 2005.

y la población a la que llegaban<sup>48</sup>. La elaboración de artesanías fue de las tradiciones aceptadas por la modernidad porque “resultaba pintoresca” en sus reflejos limitados de la cosmovisión indígena. La enseñanza de la pintura estuvo presente en la educación rural desde el Obregonato, cabe destacar que a los niños, se les enseñaba a pintar “lo mexicano”, seleccionando ciertos temas aceptables por la comunidad intelectual o artística con una depuración de elementos. Por ejemplo, durante su gobierno Álvaro Obregón encomendó un método de dibujo a Adolfo Best Maugard, quien lo diseñó basándose en elementos recurrentes del arte mexicano prehispánico. Este método creó siete caracteres primarios con la finalidad de enseñar a pintar a los niños el arte “típicamente mexicano”<sup>49</sup>. Al respecto *El Maestro Rural* nos dice:

Estamos de acuerdo que el arte no puede ser la base de la educación – estamos de acuerdo con la opinión de pedagogos como Otto Ruhle-. La base de la educación tiene que ser la materia económica, el trabajo y los intereses materiales. Pero el arte es un medio de la educación, si cumple con esa misión social: de relacionar al individuo con el mundo que le rodea; la de acrecentar la libertad creadora. El arte debe considerarse como algo aislado, como una manifestación fuera de la vida<sup>50</sup>.

Otro programa importante fueron las Escuelas al Aire Libre, inauguradas en 1913 como parte de los programas de la Academia de San Carlos; en la posrevolución esta modalidad se abrió para el público en general con el objetivo de “fomentar la sensibilidad popular”. Dichas escuelas recibieron gran apoyo del régimen callista ya que su finalidad fue enseñar el arte “puramente mexicano” por medio de la creación paisajística; el trabajo en clase se premiaba

---

<sup>48</sup> Mary Kay Vaughan, *La política cultural en la Revolución ...* p. 68. *op. cit.*

<sup>49</sup> Adolfo Best Maugard, *Manualidades y Tratados, Método de Dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano Adolfo Best Maugard*, México, Departamento Editorial de la Secretaría de Educación Pública, 1923.

<sup>50</sup> Sin Autor, “Sobre el significado del arte”, en *El Maestro Rural*, México, Secretaría de Educación Pública, 4 de septiembre de 1935, Tomo IX, No. 9. p. 30. El “Maestro Rural”, fue una revista quincenal que tuvo un tiraje de 12 mil ejemplares, en Guillermo Palacios, *La pluma y el arado* pp. 14 y 15. *op. cit.*

con la exhibición de las obras de los estudiantes más destacados. Moisés Sáenz, consideró al arte un elemento muy importante dentro de la conformación de la sociedad mexicana, ya que ella conocía: “la unidad que anhelamos, ligando en su alma creadora la tradición y la historia, las luchas y los conflictos, los gozos, las tristezas y la fe: diciendo por nosotros, lo que nosotros mismos no sabemos decir”<sup>51</sup>

Además de educar a las comunidades rurales, otro de los objetivos de las *Misiones Culturales* fue el acumular información de las poblaciones con las que convivían los maestros rurales, describir sus tradiciones, músicas o danzas, para conservarlas como patrimonio histórico de la “esencia mexicana”<sup>52</sup>. En la música, los “folclorólogos” estuvieron encargados de recolectar las canciones de los pueblos y recomendar por medio de informes lo que se debía cantar en los festivales patrios, seleccionaron las letras que les parecían “más revolucionarias”, es decir, que a su parecer fomentaban el sentimiento patriótico y la modernidad en parámetros aceptables para ese momento histórico.

Fuera de la SEP, el gremio artístico adquirió en su discurso un compromiso social de sensibilizar, de dar mensajes importantes a la población; se promovió el arte concientizador, divulgador y misionero. El movimiento muralista mexicano transmitió las reflexiones sobre la historia y la revolución mexicana a través de grandes pinturas plasmadas en las paredes de diversos recintos. Se tomaron elementos que fomentaban los conceptos y estereotipos propios de la revolución: el indio, la madre patria, el amor a la tierra, la lucha armada, la alusión a la historia mestiza, las fiestas populares, las costumbres del pueblo, etcétera.

---

<sup>51</sup> Alicia Azuela de la Cueva, *Arte y Poder...* p.129. *op. cit.*

<sup>52</sup> Mary Kay Vaughan, *La política cultural en la Revolución* p. 54-72. *op. cit.*

Quizá uno de los gremios más beneficiados por el nuevo compromiso social del arte fue el de la pintura desde la creación de los primeros murales se notó un impulso por ser un difusor de cultura e identidad mexicana.<sup>53</sup> El artista estuvo íntimamente relacionado con el acontecer político nacional e internacional, muestra de ello son las numerosas asociaciones creadas en las décadas de los veinte y treinta, todas ellas manifestaron, de una u otra manera, su postura política frente a las situaciones nacionales e internacionales. El surgimiento de dichas asociaciones para nada es casual, el crecimiento del antifascismo a nivel mundial influyó determinadamente para la formación de asociaciones artísticas en todo el mundo que expresaran a través de publicaciones periódicas y de obras artísticas sus opiniones políticas<sup>54</sup>.

En México, desde que Vicente Lombardo Toledano fundó *El grupo solidario del Movimiento Obrero* en 1922, se unieron a él pintores como Diego Rivera y José Clemente Orozco. En diciembre de ese mismo año, se formó el Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores (SOPTE). Publicaron *El Machete*, como órgano de difusión, el cual fue un importante compendio de las opiniones políticas de muchos de los artistas relacionados con el Partido Comunista Mexicano. Este periódico funcionó hasta 1938, cuando cambió su nombre por *La Voz de México*<sup>55</sup>. En el manifiesto del SOPTE de 1923,

---

<sup>53</sup> Mercedes de Vega (coord.) *La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana, México la invención del arte latinoamericano 1910-1950*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 2011, p. 27

<sup>54</sup> Elizabeth, Fuentes Rojas, *Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1995. (Tesis para obtener el grado de Doctora en Historia del Arte)

<sup>55</sup> *El Machete* tuvo una gran vinculación con el Partido Comunista de México (PCM), en 1925 pasó a ser parte importante de éste, muchos de los artistas del Sindicato de Pintores y Escultores también militaban en dicho partido. Durante el periodo que va de 1924 a 1934, *El Machete* fue censurado por expresar su desaprobación a la influencia que Calles tenía en la política de gobierno. Fue una publicación clandestina cuando el Partido Comunista Mexicano carecía de registro oficial y no era reconocido como una institución política.

se aprecia claramente su ideología política muy vinculada con las ideas marxistas de alejar a las masas trabajadoras del dominio de la minoría capitalista. Querían una sociedad feliz e igualitaria, en donde el bien común prevaleciera, en este sentido el arte formó parte importante de la divulgación de ideas y de la concientización a través de sí misma:

EL ARTE DEL PUEBLO DE MÉXICO ES LA MANIFESTACIÓN ESPIRITUAL MÁS GRANDE Y MÁS SANA DEL MUNDO y su tradición indígena es la mejor de todas. Y es grande precisamente porque siendo popular es colectiva es por eso que nuestro objetivo estético fundamental radica en socializar las manifestaciones artísticas tendiendo hacia la desaparición absoluta del individualismo por burgués. REPUDIAMOS la pintura de caballete y todo el arte del cenáculo ultra-intelectual por aristocrático y exaltamos las manifestaciones de Arte Monumental por ser de utilidad pública<sup>56</sup>

En agosto de 1928 se fundó el *Órgano de Pintores y Artistas de México*, con la publicación periódica *30-30*, nombrada así por una carabina recurrentemente utilizada en la revolución bajo el slogan, “los más efectivos soldados del ejército de la revolución... *30-30* viene empeñado en hacer una labor de higienización en el ambiente artístico mexicano”<sup>57</sup>. Sus objetivos principales eran construir por medio de su arte el mensaje de la revolución, difundir las Escuelas de Pintura Mexicana y tomar postura frente a los debates de la plástica, este organismo desapareció después de muy pocos números<sup>58</sup>.

Los literatos mexicanos también se agruparon en asociaciones que publicaron revistas para difundir sus trabajos e intereses, por ejemplo *Hoja de Vanguardia* del

---

<sup>56</sup> Firmaron David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, Xavier Guerrero, Fermín Revueltas, José Clemente Orozco, Ramón Alva Guadarrama, Germán Cueto y Carlos Mérida. Mercedes de Vega (coord.) *La búsqueda perpetua...* p. 34 *op. cit.*

<sup>57</sup> Elizabeth Fuentes, *Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios...* p.17 *op. cit.*

<sup>58</sup> Laura González Matute, *30-30 contra la academia de pintura documentos del Grupo de Pintores 30-30*. México, Centro Nacional de Investigación Documentación e Información de las Artes Plásticas, México, 1993.

movimiento estridentista de Manuel Maples Arce y la revista *Vértice* del grupo Agorismo bajo el lema “Intelectualidad expresiva en dirección a las masas”.<sup>59</sup> *Contemporáneos* fue la publicación, extinta en 1928, que aglutinó en sus filas al grupo de escritores acogidos bajo el mismo nombre que tenían entre sus directrices estilísticas nuevas tendencias influenciadas por el extranjero: las vanguardias<sup>60</sup>.

En el año de 1932, se suscitó una polémica bastante sonada donde se cuestionó al grupo de contemporáneos por salir de la tendencia estilística marcada por el nacionalismo mexicano, que para este momento ya había alcanzado su máxima expresión en las artes plásticas y en la música. Alejandro Núñez Alonso señaló directamente que el grupo de contemporáneos se encontraba en crisis al fracasar su revista vocera homónima, esto desató un torbellino de declaraciones en las que se vio inmiscuido hasta el mismo Alfonso Reyes, desde el extranjero, junto con otro nutrido grupo de escritores bajo la voz principal de Jorge Cuesta<sup>61</sup>.

Los contemporáneos, en general, defendieron el derecho del arte a ser universal y humano por encima de nacionalista, acusaron al nacionalismo de pintoresco y simplista “no les interesa el hombre, sino el mexicano; ni la naturaleza sino México, ni la historia, sino su anécdota local”<sup>62</sup>. En contraparte a esta postura, Jorge Abreu tachó a las vanguardias de artificiales porque requerían de un conocimiento especializado para poder comprenderlas y

---

<sup>59</sup> Rafael Pérez Gay, “Siglo XX Letras y Artes” en Soledad Loaeza (Coord.), *Gran historia de México ilustrada. El siglo XX mexicano hasta nuestros días*, México, Planeta De Agostoni, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2001

<sup>60</sup> Entre sus miembros se encontraban Carlos Pellicer, Gilberto Owen, José y Celestino Gorostiza, Jaime Torres Bodet, Salvador Novo, Bernardo Ortiz Montellano, Xavier Villaurrutia, Enrique González Rojo y Jorge Cuesta

<sup>61</sup> Guillermo Sheridan, *México en 1932, La polémica nacionalista*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999.

<sup>62</sup> Guillermo Sheridan, “Entre la casa y la calle: La polémica de 1932 entre nacionalismo y cosmopolitismo literario” en Roberto Blancarte (comp.) *Cultura e Identidad Nacional*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo de Cultura Económica, 2007. p . 599

se basaban demasiado en la técnica; señaló a estos movimientos de burgueses por su carencia de sentido social. Durante meses la guerra de declaraciones postuló argumentos positivos y negativos de uno y otro lado, suscitando que todas estas posturas generan discusiones que estuvieron constantemente presentes en los discursos artísticos de la época.

Otro importante acontecimiento en el mundo artístico tuvo lugar en 1934 con la fundación de la liga *Frente a Frente* “ni con Calles ni con Cárdenas”, poco después, que algunos artistas fundaron el *Congreso de Escritores y Revolucionarios* para exigir el reconocimiento legal del Partido Comunista, que se había enemistado con el influyente Jefe Máximo de la Revolución. Ese mismo año se fundó también la *Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR)*, cuyos miembros fueron en principio Leopoldo Méndez, Pablo O’ Higgins, Luis Arenal, Juan de la Cabada, y Juan Pomara. La organización interna de la liga se dividió en las secciones de artes plásticas, literatura, música, teatro, pedagogía, arquitectura, ciencias y cine. Este órgano estuvo vinculado con el Partido Comunista y tenía como objetivo aglutinar a la mayor cantidad de artistas mexicanos, pero no todos sus integrantes comulgaban con esta idea y esto propició diversas rupturas y uniones en su devenir<sup>63</sup>.

En el cardenismo muchos artistas comenzaron a alejarse de los clichés nacionalistas de los años veinte, pero siguieron con la tarea de reinterpretar esta nueva etapa política que

---

<sup>63</sup> José Muñoz Cota fundó la *Federación de Artistas Proletarios (FEAP)* a la que se unieron figuras como Pablo Moncayo, Silvestre Revueltas, Eduardo Hernández Moncada, Salvador Contreras, Ángel Salas, Blas Galindo, Gerónimo Baqueiro Foster y José Chávez Morado. También existió la *Asociación de Trabajadores del Arte (ATA)* cuyas ideas se exponían en la *Revista Choque* a la que pertenecieron Gabriel Fernández Ledesma, Isabel Villaseñor, Germán y Lola Cueto, María Izquierdo, Roberto Lagos, Carlos Mérida, Rufino Tamayo, Carlos Orozco Romero, Antonio Ruíz y Luis Sandi. La ATA se incorporó a la LEAR, al igual que la Brigada Noviembre de Xalapa, Veracruz (los estridentistas). Germán Luis Arzubide, José y Raymundo Mancisidor, Julio de la Fuente, Emilio Arbeu, Luis Cardeza, Julio Bracho y Alberto Ruiz se unieron con el objetivo aglutinar a todos los artistas e intelectuales en una sola lucha por enfocar el arte a concientizar a las masas y detener los embates del gobierno.

prometía la “transición y evolución de México” en un país más incluyente con las clases trabajadoras. Dentro de la plástica se fundó el Taller de Gráfica Popular en 1938, lo cual motivo de la inquietud de crear una Escuela- Taller (en principio llamado Taller Editorial de Gráfica Popular) que sirviera para experimentar nuevos caminos en el arte dentro de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios. El Taller de Gráfica Popular, estuvo enfocado en seguir produciendo obras para la concientización de las masas. Esta vez, además del mural, integró nuevas formas como el cartel publicitario y el panfleto. Experimentaron con viejas técnicas como el grabado o la litografía. Se abrieron las posibilidades de creación con materiales nuevos como metal, madera, linóleo, que les permitieran producir arte colectivo; es decir, que todos los miembros aportaban algo en la creación artística para lograr un mensaje común con técnicas innovadoras<sup>64</sup>.

La mayoría de las producciones rondaban el tema en boga de aquella época: la guerra contra los fascismos, que cada vez adquiría más fuerza en Europa, el repudio fue plasmado en diferentes técnicas por casi todos los artistas que pertenecían al Taller. Otras propuestas como Diego Rivera y sus discípulos, también expresaron su repudio a los fascismos europeos presentes en España, Italia y Alemania, exaltando la unión de las clases trabajadoras en el prelude de la Segunda Guerra Mundial<sup>65</sup>.

Las composiciones musicales de la época también abordaron temas relacionados con el socialismo y la concientización del proletariado, autores como Jacobo Kostakovsky,

---

<sup>64</sup> Entre los integrantes más importantes de dicho Taller, su encontraban el fundador Leopoldo Méndez, Pablo O´ Higgins, Luis Arenal, Ignacio Aguirre, Francisco Dosamantes, Raúl Anguiano, Jesús Escobedo, Isidoro Ocampo, Everardo Ramírez, Antonio Pujol, Ángel Bracho, Xavier Guerrero, José Chávez Morado y Alfredo Zalce; estos últimos considerados dentro de la segunda generación de muralistas mexicanos por Raquel Tibol, junto con Jorge González Camarena, Juan O´Gorman y Manuel Rodríguez Lozano. Humberto Musachio, *El Taller de Gráfica Popular*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007. Raquel Tibol, “El nacionalismo en la plástica durante el cardenismo” en *Proceso*, 15 de junio 2011.

<sup>65</sup> Pedro Rendón, Ramón Alva Guadarrama, Ángel Bracho, Raúl Gamboa, Isamu Noguchi, Antonio Pujol, y Grace Greenwood fueron los autores de estos murales supervisados por su maestro Diego Rivera.

Silvestre Revueltas y Carlos Chávez, hicieron obras con estas temáticas y participaron en el Congreso Internacional Socialista como parte de la LEAR<sup>66</sup>. En 1938, los compositores antes mencionados, mandaron una carta a Celestino Gorostiza, Jefe del Departamento de Bellas Artes reclamando presupuesto para sus creaciones. Se les apoyó, condicionándolos a entregar dos obras musicales por año, abordando temáticas nacionalistas, la mayoría de ellas inspiradas en las secuencias musicales de piezas tradicionales mestizas o indígenas.

Por otro lado, continuó la labor de recolección musical en todo el país, primero por medio de las ya mencionadas Misiones Culturales y después por inquietud de los propios músicos, que ya habían creado otro gremio diferente al de los intérpretes y al de los compositores. Los folclorólogos eran los encargados de investigar y documentar la música tradicional poniéndola en su contexto histórico o etnográfico. Francisco Domínguez, Rubén M. Campos, Gerónimo Baqueiro Foster, Vicente T. Mendoza, Gabriel Saldívar, Virginia Rodríguez Rivera y Luis Sandi, sumaban al repertorio nacional cada vez más piezas a su investigación en todo el país.

Vicente T. Mendoza, Jefe de la Sección de Música del Departamento de Bellas Artes, estuvo influenciado por la tesis de María Luisa de la Torre de la Escuela de Altos Estudios, *El arte popular y el folclore musical aplicados en la educación*, decidió especializarse cada vez más en estudios de folclor e invitar a México a uno de los investigadores más renombrados en estos menesteres: Ralph Steele Boggs, quien despertó en los folclorólogos la necesidad de crear un organismo alternativo a las Misiones Culturales, que les permitiera retroalimentarse en sus investigaciones musicales.

---

<sup>66</sup> Kostakovsky fue el autor de la música para: *Barricadas* y *Clarín*, dos coreografías montadas por la ED en 1935 y 1936 respectivamente.

El 30 de agosto de 1938 se creó, adscrita a la Sociedad Mexicana de Antropología, la Sociedad Folclórica de México, cuyo propósito era investigar el folclor mexicano, latinoamericano y mundial. Entre sus planes estaba la formación de acervos especializados dedicados a estos temas; bibliotecas, discotecas, museos y hasta festivales en los que pudieran interactuar la música, la danza y la lírica de las investigaciones emprendidas vinculados al Departamento de Asuntos Indígenas y al Departamento de Educación Indígena.

La Sociedad Folclórica de México tuvo vínculos muy importantes con universidades de Estados Unidos y con instituciones parecidas en el ámbito latinoamericano, que les solicitaron orientación con respecto a diversas tareas. Entre los países involucrados en esta red de investigación e intercambio musical tenemos a Venezuela, Uruguay, Colombia, Chile, Perú, Brasil y España.<sup>67</sup>

Por otro lado el arte cinematográfico expuso temas nacionalistas que resaltaron la figura del campesino, del indígena, del paisaje mexicano, las costumbres y tradiciones, la música popular y elementos de carácter que se le atribuyeron al estereotipo mexicano, como ser alegre, borracho, mujeriego y trabajador en el caso del hombre y madre abnegada y entregada a sus hijos en caso de las mujer<sup>68</sup>. Hubo una revaloración de los escritores mexicanos del siglo XIX, en cuyas obras se basaron para adaptar textos como *La Calandria*

---

<sup>67</sup> No se sabe que esta sociedad tuviera vínculos con la ED, pero seguramente si conocían su trabajo, ya que la Sociedad Mexicana de Folclor se ubicó en un primer momento en el Palacio de Bellas Artes, sede de la ED desde 1934. Rubén Marrufo, *Catálogo de la correspondencia personal de Vicente T. Mendoza (1926-1948)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2008. (Tesis de licenciatura en Historia).

<sup>68</sup> En esta época se realizaron películas como *Chucho el Roto* (1934), *El Escandaloso* (1934), *Allá en el Rancho grande* (1936), *La Llaga* (1937) y *El Indio* (1938) Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano (1896- 1947)*, México, Editorial Trillas, 1997.

de Rafael Delgado, *Clemencia* de Manuel Altamirano, *Los bandidos de Río Frío* de Manuel Payno, *Monja y casada virgen y mártir* de Vicente Riva Palacio, etc<sup>69</sup>.

La comedia ranchera, el indigenismo y el melodrama familiar en las películas de la época en ocasiones incorporaban números musicales o dancísticos a manera de revista musical. Quizá una de las producciones más importantes fue *Allá en el rancho grande*, historia que criticó las problemáticas de la hacienda exaltando a la figura del peón, en momentos previos al reparto agrario cardenista; esta historia tenía números musicales en los que se incluyó a la canción como sustituto de los diálogos.

En otras filmaciones se incorporaron los números de baile para amenizar la trama de la historia, los bailarines que aparecían en tales ocasiones usaban vestuarios uniformizados por región, dando una percepción determinada y estereotípica de cada una de ellas, fueran indígenas o mestizas. Hasta ahora se desconoce si la ED participó en alguna de estas películas.

El Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda, (DAPP), fue creado en 1937, durante la gestión de Lázaro Cárdenas, con la finalidad de conocer y aprobar la información que se difundía de manera oficial a través de diferentes formatos, como cine, radio, periódico, panfletos y libros. Tuvo el objetivo principal de controlar la imagen que México daba hacia el exterior, enfocándose en difundir la modernidad de un pueblo con tradiciones arraigadas en su historia y sus costumbres. En sus tres años de funcionamiento, este organismo realizó trece películas documentales y educativas para difundir la cultura mexicana, una de ellas *Danzas Autóctonas Mexicanas*.<sup>70</sup>

---

<sup>69</sup> *Ibidem.* p. 133

<sup>70</sup> No podemos afirmar a ciencia cierta en cuantas de estas producciones cinematográficas participó la END, porque la mayoría del material del DAPP lamentablemente está perdido o dañado. Seguramente en alguno de

En conclusión el arte posrevolucionario estaba unido al proyecto de reconstrucción nacional, en él convergieron diferentes discursos que tuvieron eco en todas las disciplinas. El nacionalismo marcó de manera determinante la directriz de la producción artística en los años veinte, mientras que en los treinta protagonizó debates estéticos, filosóficos y ontológicos acerca del quehacer artístico.

Con sus matices y hablando en términos generales, puede afirmarse que la guerra revolucionaria marcó en el arte un camino de compromiso social, de constante debate acerca de la situación del país a nivel nacional e internacional través de la exploración de diversos conceptos y técnicas. La situación política del país con diversas facciones enfrentándose constantemente por el poder y una población analfabeta y desperdigada en comunidades aisladas, obligó a los gobiernos posrevolucionarios a crear vínculos comunes en la población por medio de la educación y el arte. Todos estos factores influyeron en la danza y en su devenir histórico que desglosaré a continuación.

---

los rollos realizados por el Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda se encontraba la filmación del *Ballet 30 – 30*. Las filmaciones con producción exclusiva del DAPP fueron: *Información gráfica 1, 2 y 3, Los internados indígenas, Carretera México-Acapulco, Los niños Españoles en México, Plasmogenia, Danzas Auténticas Mexicanas, Exposición Agrícola Ganadera, Desfile Deportivo 1937, México y su Petróleo, Nacionalización del Petróleo y Escuela Industrial No. 2 “Los hijos del ejército*. Las últimas aún se encuentran disponibles en la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México y fueron consultadas para la realización de este trabajo. Ver Dafne Cruz Porchini *Proyectos culturales y visuales en México a finales del Cardenismo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2014, (Tesis de Doctorado en Historia del Arte) p. 72. Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda, “Desfile Atlético del 25 aniversario de la Revolución Mexicana”, México, DAPP, (35 mm), intertítulos en Español, 1935. Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda, “La expropiación petrolera”, México, DAPP, (35 mm), intertítulos en Español, 1938.

## ***CAPÍTULO II. EL PRIMER INTENTO DE DANZAR: LA ESCUELA DE PLÁSTICA Y DINÁMICA***

Los músicos quieren que el ballet interprete o  
 adorne espectáculos sinfónicos proporcionándoles  
 las dimensiones que les faltan.  
 A los artistas les encanta ver y escuchar la sinfonía  
 de colores y formas en movimiento;  
 Los filósofos poetas e intelectuales anhelan ver espectáculos de ballet  
 que hacen temblar sus células cerebrales de intuición;  
 Los políticos quieren utilizar el arte como poderoso  
 medio de propaganda de sus ideas sociales, exigiendo para esto  
 las formas de arte que más arrastran los instintos  
 sanos o malsanos de las multitudes.  
 En fin todos los hombres exigen algo nuevo, original,  
 que les arranque de las calamidades y aburrimientos.<sup>71</sup> Hipolyt Zybin

### **El panorama dancístico mexicano**

El campo dancístico en México en los años veinte era muy variado, había espectáculos tanto profesionales, como amateurs, lo mismo se presentaban compañías extranjeras de alto renombre como la de Anna Pavlova, que aficionados en carpas o pequeños escenarios<sup>72</sup>. En primer lugar, dentro de la Ciudad de México había espacios en las calles o en las plazuelas con espectáculos que combinaban teatro, danza y música para divertir a la gente; las carpas y tandas eran escenarios populares en los que se presentaban óperas, operetas, zarzuelas, circo, cine, género chico, pequeñas obras de teatro y bailes a más bajo costo que en los grandes teatros de las ciudades. Muchos de los artistas que trabajaban ahí, eran personas que aprendieron a bailar, cantar o actuar de manera autodidacta, algunos habían sido estrellas de los grandes teatros y tenían en las carpas nuevos espacios para explotar su talento después de sus viejas glorias.

---

<sup>71</sup> Cesar Delgado, *Escuela de Plástica y Dinámica*, México, Cuadernos Centro Investigación de la Danza, No. 2, México, 1985. p.7.

<sup>72</sup> Alberto Dallal, *La Danza México en el siglo XX*, México, Consejo Nacional para las Cultura y las Artes 1997.

Las tiples, vicetiples y vedettes actuaban en todo tipo de escenarios, había desde estrellas consagradas, hasta artistas de segundo plano, lo mismo en carpas que en teatros de tradición. En ocasiones fueron señaladas como “mujeres fáciles” o “de la vida galante” por su “relajación moral” y sus movimientos corporales desinhibidos, sus sugestivos vestuarios o sus actitudes seductoras. Estas mujeres obtenían ingresos gracias a la vida del espectáculo y parte importante de los papeles que realizaban tenía que ver con la ejecución de bailes con alto contenido nacionalista, ya sea por el tema de la obra o por vestuario que se utilizaba<sup>73</sup>.

De la amplia variedad de espectáculos que convergían en la época destacó el género chico, que había deleitado a los capitalinos desde el siglo XIX, fue llamado así por la brevedad en la duración de sus obras, se presentó en grandes teatros y dentro de pequeñas carpas, recibió fuertes críticas teatrales y sociales por las alusiones sexuales que formaron parte de su contenido<sup>74</sup>. Las reseñas periodísticas consideraron que estos elementos empobrecían la cultura y el gusto del espectador vulgarizándolo<sup>75</sup>.

Dentro del ámbito oficial, la SEP promovió formas innovadoras en los espectáculos profesionales, en ellos se combinaron las artes escénicas. Teatro, danza y música aparecían unidos constantemente en las nuevas propuestas que surgieron en la posrevolución

---

<sup>73</sup> Alberto Dallal, *La danza en México Tercera parte. La danza escénica popular 1877-1930*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995. “Las bailarinas mexicanas y la decadencia del ritmo” en *Revista de Revistas*, 29 de abril 1928, p. 2. “Danzarines de variedades” en *Revista de Revistas*, 9 de diciembre 1928, p. 6. “La influencia morbosa del Bataclán ha llegado a México, *Excélsior* 24 de mayo 1925, secc. 4, p. 6 “Cuánto ganan las estrellas en el baile” en *Excélsior Dominical*, 30 de agosto 1925, p. 6.

<sup>74</sup> Definido por Armando de María y Campos por la influencia que tuvo en el género chico español, añade que de éste, se deprendió la revista musical y la zarzuela en Armando María de Campos, *El teatro del Género chico en la Revolución Mexicana*, México, 1956.

<sup>75</sup> Valentina Tovar Mota, *Una cultura teatral en movimiento, La consolidación del género chico en la ciudad de México, 1895- 1903* México, Instituto de Investigaciones José María Luis Mora, 2012 (Tesis de maestría en Historia Moderna y Contemporánea).

apoyadas por el Estado. Las artes escénicas resultaron convenientes para introducir símbolos vívidos de lo que se ansiaba en la mexicanidad. Los bailables folclóricos, apelaban a la historia o a identidades regionales, fueron parte de los festivales patrios y de las actividades extracurriculares, con ellos se enseñó a la población a ocupar sus “tiempos muertos” en algo productivo y aceptado.

Una de las nuevas formas impulsadas por el estado fue el *teatro sintético*, el cuál se componía de obras breves que duraban de cinco a diez minutos. Dentro de él se incluían bailables, escenificaciones teatrales y musicales con temáticas que versaban sobre la historia nacional, la vida cotidiana del mexicano o las costumbres de algunos pueblos de México. Para ejemplificar este tipo de espectáculos podemos mencionar a los Festivales de Teotihuacán organizados por Manuel Gamio desde 1925, con propuestas como *Tlahuicole* de Rubén M. Campos, *El Laborillo* (1929), *Liberación* (1929), *Quetzalcóatl* (1931), *Tierra y Libertad* y *Creación del Quinto Sol* (1935), etc.<sup>76</sup>

El teatro al aire libre tomó importancia en la gestión de José Vasconcelos porque relacionaba al espectador con su entorno. Fue por ello que se inauguró uno en los patios de la SEP con el nombre de “Álvaro Obregón” en honor del fallecido presidente. En este lugar, hubo numerosos actos cívicos y festivales oficiales que promovieron los bailes “típicamente mexicanos” mezclados con pequeñas representaciones teatrales e incluso con artes circenses. Los festejos del aniversario de la independencia en el Bosque de

---

<sup>76</sup> Margarita Tortajada, *Danza y Poder*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1995, p. 54-56. *Creación del Quinto Sol*, también llamado *Sacrificio Gladiatorio*, fue un espectáculo de masas de Carlos G. González y Efrén Orozco con música de Francisco Domínguez. Se presentó en Teotihuacán con 2000 participantes de dependencias como la SEP, la Secretaría de Guerra y Marina, Beneficencia Pública y Privada, Fundación Dondé y la Jefatura de policía del Distrito Federal bajo dirección de Amalia del Castillo Ledón, Julio Jiménez Rueda, Caridad Bravo Adams, Ricardio Mutio, Francisco Díaz y Altigracia Palacios. “Creación del Quinto Sol” en Alberto Dallal, *Nomenklator de la Danza... op. cit.*

Chapultepec, la inauguración del Estadio Nacional en 1924 y las subsecuentes ceremonias en este recinto, son ejemplos de que los espectáculos escénicos al aire libre fueron recurrentes para amenizar actos oficiales de gobierno. Dichos espectáculos mezclaban las artes escénicas con temas nacionalistas, y se realizaban al aire libre porque generalmente tenían una gran cantidad de espectadores<sup>77</sup>.

Con respecto a la danza escénica propiamente dicha, la Ciudad de México recibió renombrados artistas que engalanaron sus teatros por mencionar algunos: Norka Rouskaya (¿?), Armen Ohanian (¿?), Tórtola Valencia (1882-1955), Antonia Mercé La Argentina (1890-1936), Encarnación López Julves “La Argentinita” (1895-1945), Gran Compañía de Ópera Italiana Pro Arte, Compañía de Espectáculos Férricos, Ballet Ruso Andreas Pavlev y Serge Oukrainsky, Isabelita Rodríguez, Eva Beltri, entre muchos más<sup>78</sup>. Llama la atención que dichos artistas incluyeron dentro de sus repertorios elementos nacionalistas de danzas folclóricas y tradicionales que combinaron con sus propias técnicas o estilos. Norka Rouskaya presentó *Danzas Aztecas y Mayas*, Tórtola Valencia presentó *Zandunga* y Anna Pavlova un número del *Jarabe Tapatío*; esta última causó un gran revuelo durante su temporada de presentaciones en nuestro país<sup>79</sup>.

---

<sup>77</sup> “Está siendo organizada la gran fiesta de ballet” en *Excelsior*, 25 de julio 1926, 2 secc. p. 2.

<sup>78</sup> Alberto Dallal, “Antonia Mercé, “La Argentinita” en México, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, no. 61, vol. XVI, 1990. “Eva Beltri, danzarina” en *Revista de Revistas*, Suplemento, 29 de enero 1928 p. 1 “El aula del ritmo” en *Revista de Revistas*, 19 de febrero 1928. “Isabelita Rodríguez la bailarina española” en *Revista de Revistas*, 14 de marzo 1926. p. 5. Tórtola Valencia nació en Sevilla España en 1882, muy pequeña se trasladó a Londres en donde comenzó a incursionar en las danzas autodidactas, con un interés marcado en la historia se dedicó a reproducir y descifrar la naturaleza corporal del arte antiguo. Sus danzas con estilo particular, la hicieron convertirse en una afamada bailarina con presentaciones a nivel internacional. Durante su visita a México colaboro con ella Carlos G. González en el Teatro Arbeu en febrero de 1918. “Tórtola Valencia” en Alberto Dallal, *Nomenklator de la danza ... op. cit.*

<sup>79</sup> Patricia Aulestia, *Despertar de la república dancística mexicana...* pp. 67-69. *op. cit.*

Pavlova era una de las bailarinas más emblemáticas en los espectáculos dancísticos del siglo XX, fue llamada “la encarnación de la bailarina ideal”. Danzó en la Ciudad de México con su Compañía de Bailes Clásicos en una corta temporada del 25 de enero al 30 de marzo de 1919, con un cuerpo de veintiocho bailarines en escena. Exhibió un repertorio de quince ballets y cuarenta y dos *divertissement* en el Coliseo de San Felipe, La plaza El Toreo, los teatros Abreu, Principal, Esperanza Iris y Lírico; en el Cine Granat y en la Ciudad de Puebla, con precios que rondaron entre \$1.50 y \$8<sup>80</sup>. Su compañía se presentó incluso frente al entonces presidente Venustiano Carranza, recibió muy buenas críticas de la prensa y algunos intelectuales como Carlos González Peña, la celebraron. *Fantasia Mexicana* con escenografía de Best Maugard, fue la más aplaudida por la crítica, al bailar dentro de su repertorio el jarabe tapatío en puntas, figura que se convirtió en un emblema dentro de la historia de la danza mexicana por que fue una referencia en la creación de coreografías nacionalitas. En 1925 la compañía de Pavlova regresó de nuevo a México presentándose en el Teatro Esperanza Iris y en la Plaza de Toros con menos éxito que en su anterior visita. Su figura en puntas de la china poblana sería aludida años después en la ED, ya que tuvo una influencia notable en los debates que se dieron acerca de la mexicanidad en este arte

. México no tenía una tradición importante en ninguna de las artes escénicas, aunque no faltaron este tipo de representaciones en la vida cultural del país, era necesario partir de referencias externas para la creación una danza “típicamente mexicana”. De ahí la importancia de los espectáculos internacionales de compañías profesionales. ¿Qué elementos del “ser mexicano” se deberían traducir al escenario?, ¿de qué manera se podía

---

<sup>80</sup> *Ibidem.* p. 67-83.

integrar el nacionalismo a los elementos coreográficos?. La propuesta de Pavlova en *Fantasía Mexicana* hizo una estilización de una danza popular con la técnica clásica, integró elementos relacionados con los estereotipos mexicanos en la música, escenografía y vestuario. Pavlova estuvo influida por Serge Diaghilev la persona que hizo del ballet ruso un espectáculo internacional y lo convirtió en una gran empresa<sup>81</sup>. Diaguilev propuso una nueva concepción de la danza en la que la música y las artes visuales formaban parte integral de la coreografía, estos elementos influyeron de manera indirecta en el proceso creativo la danza mexicana de concierto en la posrevolución<sup>82</sup>.

Intelectuales como Alfonso Reyes, José Juan Tablada y José Vasconcelos conocían el trabajo de Diaghilev y escribieron sobre el arte de la danza. Vasconcelos la consideró parte esencial de las artes, le concedió un grado de espiritualidad que enriquecía la vida del ser humano y por ende del mexicano, de manera filosófica la definió como:

Una Plástica que se pone en movimiento a fin de acentuar el enlace de la materia con la emoción, la intención del alma; eso es la danza. Su ritmo difiere del gimnástico que no busca salud y fuerza que se suponen previamente logrados, sino la entrega del cuerpo a los anhelos del corazón y a la armonía de lo invisible. Al convertirse la plástica en música su ley también se transforma. Ya no es mecánica ni puramente fisiológica sino estética, es decir dominada por el ritmo y la armonía cuyas determinaciones conducen a lo alto, depuran la sustancia y la organizan conforme al espíritu... La vida es su raíz está regulada por un ritmo opuesto al mecánico, ritmo de voluntad, al principio, que se

---

<sup>81</sup> “Personajes notables que nos visitaron en 1925” en *Excelsior*, 1 de enero 1926. p. 12. “Fue un año misérrimo en espectáculos teatrales” en *Excelsior*, 1 de enero 1926, p. 7. “Las estrellas danzan sobre la tierra” en *Revista de Revistas*, 19 de octubre 1924, p. 22 y 23. “Don Quijote bailado por Anna Pavlova” en *Revista de Revistas*, 14 diciembre 1924, p. 22-24. “Una fiesta fantástica, alegre y bella se desarrolló en el Estadio Nacional”. p. 1y 8.

<sup>82</sup> En el extranjero las proyecciones de nacionalismo mexicano también influyeron en algunos coreógrafos internacionales, Ted Shawn uno de los innovadores de la danza moderna creó el Ballet *Xóchitl* con música latinoamericana, la obra fue considerada “Primer Ballet nativo de América”, se presentó en Nueva York, Canadá y Londres, la puesta nunca estuvo en México pero aludía a un tema indígena inspirado en la cultura náhuatl. Selma Jean Cohen, *International Encyclopedia of Dance*, Estados Unidos, Oxford University Press, 1998. Vol. II. pp. 406-411.

mueve entre otras cosas, según apariencias auxiliadas por la inteligencia<sup>83</sup>.

Las apariencias de las que habla en este texto son “el ritmo de amor” que se refieren a la vinculación con la esencia del ser y el ensayo del bailarín. Vasconcelos resaltó que el principal propósito de este arte era ser un punto de conexión entre el mundo exterior y la conciencia para el espectador y para él ejecutante.

Por su parte, el también filósofo Samuel Ramos, autor del *Perfil del hombre en la cultura*, pensaba que la danza concedía al espectador un goce estético natural y verdadero por tener aires de liberación disfrazados de fantasía. Ramos la percibió como el arte que lleva al extremo la existencia humana, mostrándonos en sus temáticas mundos y realidades completamente alejadas de lo posible haciéndolas terrenas y casi palpables. Para él: “El arte, más que una actitud teórica o contemplativa es una actividad expresiva y productora del espíritu”, redime de la pesadumbre de la vida cotidiana:

Sólo se aparta de la vida para elevarla y enriquecerla; hace volver a ella porque aclara su sentido. Tiene más poder sobre el hombre que los ideales abstractos de una doctrina social, política o moral, porque los valores que representa los propone en formas concretas y vivientes que no exigen y mandan. En este sentido el arte es un poderoso instrumento de educación por las virtudes formadoras del hombre que posee<sup>84</sup>.

José Juan Tablada, Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán y Luz Vera también llegaron a escribir sobre la importancia de la danza en algún momento de su vida. Luz Vera era miembro del Ateneo de la Juventud, hizo incluso una tesis para graduarse de la Facultad de Filosofía y Letras bajo el nombre *La danza*, en la que enfatizó la importancia de este arte y

---

<sup>83</sup> José Vasconcelos, *Estética*, México, Botas, 1936, p. 618-646.

<sup>84</sup> Samuel Ramos, *Obras Completas. Estudios de Estética. Filosofía de la vida artística*, México Universidad Nacional Autónoma de México, vol. III, 1977. p 323.

llamó la atención acerca de la necesidad de una compañía profesional de danza en México<sup>85</sup>.

Todos estos intelectuales, figuras altamente preparadas, creían en la importancia de la danza dentro de las artes y de la vida cultural del país, reconocieron en ella su riqueza estética con implicaciones técnicas, artísticas e incluso filosóficas de gran complejidad, consideraron que el arte danzario tenía una vinculación directa con la esencia del ser humano y sobre todo reconocieron sus dones en la reproducción de ideologías al espectador.

Este panorama toma solamente algunos de los elementos implicados en la oferta e ideología de la danza para el caso de la Ciudad de México, falta mucho por investigar sobre la situación de este arte en el interior de la república. Puede notarse la convivencia de las artes escénicas dentro de los espectáculos oficiales o particulares y una experimentación con los géneros en torno al nacionalismo mexicano.

La danza estaba dentro de los escenarios de la Ciudad de México y era contemplada por los intelectuales mexicanos por su riqueza estética. También atrajo el interés de algunos artistas reconocidos como el compositor Carlos Chávez. Nos ha quedado claro que los escenarios pobres y ricos, profesionales y amateurs, estuvieron llenos de pasos de baile, pero ¿cómo es que se montaban estos bailes?, ¿quién los ponía?, ¿quién los bailaba?

### **Profesionales de la danza en México**

En los años veinte los maestros encargados de la coreografía de los bailables que realizaban los niños en la primaria, eran instruidos casi siempre por profesores de deporte a los que se

---

<sup>85</sup> Entre su jurado se encontraban Carlos Lazo y Antonio y Alfonso Caso Vera Luz, *La danza*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1929 (Tesis de Licenciatura en Filosofía).

les había enseñado bailes folclóricos en la Escuela de Educación Física o el Conservatorio Nacional. Aunque también había algunas personas que tenían nociones de danza, trabajaban en grupos o compañías propias, eran tipes, maestros de educación física o bailarines que se dedicaban a la danza folclórica, como Marcelo Torreblanca, Armando y Cristina Pereda o las hermanas Pérez Caro. Muchos de ellos habían participado en las Misiones Culturales, aprendieron a bailar las danzas directamente de los pueblos a donde llegaban, posteriormente las reproducían de manera más estilizada en los escenarios. Esta manera de aprender partía de decodificar los pasos y las formas esenciales de cada danza folclórica o tradicional, para después anexarle elementos que permitían llevarla al escenario.

La preparación académica era principalmente en ballet, la mayoría de las veces impartido por los maestros extranjeros que tras el paso de una gira importante habían permanecido en México, tal es el caso de Madame Mol Pottatovich (rusa), las hermanas Linda, Adela y Amelia Costa (italianas), Miss Lettie Carroll (estadounidense) e Hipolyt Zybin (ruso). La siguiente tabla desglosa gráficamente la información acerca de estos maestros:

<b>Bailarines y/o maestros extranjeros de danza en México. Década de 1920-1930</b>			
Bailarín	País de procedencia	Compañía de procedencia o formación	En México trabajaba en
Lettie Caroll (1888-1964)	Estados Unidos	Universidad de California. Estudió con Martha Graham, Alejandro Kotcherovsky y Anna Pavlova (comenzó sus estudios de danza hasta los 23 años)	Clases particulares
Xenia Zarina (June Bushnell) (1905- ¿?)	Bélgica, Estados Unidos o Rusia no se sabe con certeza	Estudió con Michel Fokine, Serge Oukrainsky	Bailarina Compañía de Ballets Pavlev-Oukrainsky
Evelyn Eastin (¿?)	Estados Unidos	¿?	Trabajadora de la SEP
Linda Amelia y Adela Costa	Italia	Llegan a México con la compañía de Baile y Pantomima de Aldo Barilli	Clases particulares
Dora Duby (¿?)	Estados Unidos	Perteneció al Ballet de Anna Pavlova Discípula de Mary Wickman	Clases de Danza efímera
Vicky Ellis (1909-?)	Estados Unidos	Lettie Caroll	Sin información
Hypolit Zybin (1891-1963)	Rusia	Formación Rusa Bailarín solista en Teatro Chatelet en Paris	Clases en la SEP
Armen Ohanian (Sofía Pirbudaguián)	Armenia	Bailó en Paris, en Nueva York y en Broadway	Clases particulares Recitales de danza en la SEP Tradujo algunos manuales de danza del ruso al español
Madame Mol Potatovich y Stanislav Potatovich	Rusia	Ballet imperial Ruso	Clases particulares

\*Elaboración propia a partir de Patricia Aulestia, *Historias... op. cit.* Cesar Delgado, *Diccionario biográfico de la danza mexicana*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009 y Alberto Dallal, *Nomenklator de la Danza* (documento inédito), México, 2014.

En la tabla se puede ver que la mayoría de bailarines extranjeros en la Ciudad de México en los años veinte, venían de Estados Unidos o de Europa, todos pertenecieron a grandes compañías profesionales y se formaron en danza clásica con maestros reconocidos a nivel internacional, como Martha Graham, Anna Pavlova, Michel Fokine o Serge Oukrainsky; solamente Dora Duby y Armen Ohanian exploraron otros géneros dancísticos. Todos eran bailarines, coreógrafos y maestros con formación académica, la única manera en que podían desarrollar su profesión era dando clases particulares o dentro de la SEP por medio de la Escuela de Educación Física o el Conservatorio Nacional de Música, Teatro y Danzas, que a pesar de llevar dentro de sí el nombre de esta disciplina, solo tenía algunos cursos breves de manera esporádica.

En el siguiente cuadro se muestran algunas de las academias particulares de danza más importantes del periodo:

<b>Compañías y/o Escuelas de formación dancística en México. Primeros años del siglo XX</b>		
Compañía	Período de Actividad	Director
Ballet Lettie Carroll	1927-1964	Lettie Carroll <sup>86</sup>
The Pedro Rubín's Girls y Rubin dancers	(¿?-¿?)	Pedro Rubín <sup>87</sup>
Academia Graciela Issasi	(¿?-¿?)	Graciela Issasi
Academia de Bailes Clásicos Potatovich	1919-1932	Miss Mol Potatovich

\*Elaboración propia a partir de la información consultada.

Estas cuatro escuelas profesionales de danza eran las que se anunciaban más recurrentemente en los periódicos de la época. Todas se dedicadas a la enseñanza de danza clásica, su mercado principal eran las “señoritas de alta sociedad”, porque se veía con

<sup>86</sup> “Miss Carroll Review” en *El Universal*, 1 de marzo 1927, p. 1. “The Carroll Girls en Cinema Olimpia” en *El Universal*, 5 de marzo, 1927, p. 9. “Dos cuadros del Ballet Carroll, fue un verdadero acontecimiento social” en *El Universal*, 5 de marzo 1927, p. 3.

<sup>87</sup> “Pedro Rubín bailando con la primera bailarina americana de la compañía” en *Excelsior*, 6 de marzo 1927.

buenos ojos que cultivaran su cuerpo de manera “delicada”<sup>88</sup>. Es necesario mencionar, que la danza clásica, era considerada una actividad apropiada para las “señoritas de clase alta”, ya que su práctica daba como resultado el refinamiento de los movimientos corporales, propios del estereotipo femenino de delicadeza, suavidad y dulzura, es por ello que la mayoría de las practicantes profesionales de este arte en México, eran mujeres.<sup>89</sup> En todo el mundo se ha relacionado siempre la práctica de la danza, al menos en su ejecución, con el género femenino por atribuírsele cualidades de ligereza, fragilidad y sensibilidad como elementos importantes en la estética del ballet, y que encajan con los ideales del estereotipo femenino<sup>90</sup>.

Los bailarines profesionales en México eran muy pocos, todos ellos se habían formado fuera del país o con alguno de los mencionados maestros extranjeros, por lo mismo, se hace la deducción de que su estatus económico era alto, no era barato pertenecer a un ballet en esta época, en un país sin tradiciones dancísticas fuertes, implicaba inversiones importantes para sostener los estudios y comprar los materiales requeridos, en su mayoría importados.

A continuación se muestra otra tabla que ayudará a tener más claramente el panorama en la danza mexicana de ese periodo:

---

<sup>88</sup> El estudio de las academias particulares de danza en México es una investigación por realizarse. La única compañía que se ha estudiado más a fondo hasta hoy es el Ballet Miss Carroll, muestra de la importancia de las escuelas particulares en esta época pues este lugar formó a muchas “chicas bien” que se dedicaban a la ejecución del ballet como una actividad cultural complementaria a su formación cultural. Patricia Aulestia, *Las chicas bien de Miss Carroll, Estudio y Ballet Carroll 1923-1964*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, 2004.

<sup>89</sup> *Ibidem*. p. 53.

<sup>90</sup> Margarita Tortajada, *Danza y Género*, México, Colegio de Bachilleres del Estado de Sinaloa, 2001.

<b>Bailarines Mexicanos en México. Década 1920-1930</b>			
Bailarín	Maestro	Formación	Trabajos antes de la END
Carmen Galé	Estudió en la Opera de París	Ballet	Clases particulares
Nellie Campobello (Nelly Campbell) (1900- 1986)	Madame Mol Potatovich Lettie Carroll Hermanas Costa	Ballet Danza Folclórica (comenzó sus estudios de danza hasta los 23 años)	Clases de danza en la Casa del Estudiante Indígena En la SEP. Tenían su propia compañía
Gloria Campobello (Gloria Campbell) (1914-1968)	Madame Mol Potatovich Lettie Carroll Hermanas Costa	Ballet Danza Folclórica	Clases de danza en la Casa del Estudiante Indígena Trabajo en la SEP. Tenían su propia compañía
Estrella Morales (¿?)	No hay suficiente información	Ballet	Trabajó como empleada de la SEP
Rebeca Viamonte (Yol-Itzma) (1904-1918)	Hermanas Costa Estudió en Nueva York con Lord Kinkai Armen Ohanian	Danza Oriental	Bailarina Trabajó en la SEP
Pedro Rubín (1903-1938)	Autodidacta	Baile Teatral Ballet	Clases particulares
Luis Felipe Obregón (1904-1988)	Estudio en la Escuela de Educación Física	Danza Folclórica	Trabajó como empleado de la SEP en el teatro de masas al lado de Efrén Orozco En 1926 ejerció la Dirección de Educación Física
Tessy Marcué (1912-¿?)	Hermanas Costa junto con sus hermanas Celia Montalván e Issa Marcué Madame Mol Potatovich	Tap Ballet Danza Folclórica	En 1938 fue enviada a un intercambio informativo de danzas en Argentina y Chile

\*Elaboración propia a partir de Patricia Aulestia, *Historias... op. cit.* Cesar Delgado. *Diccionario... op. cit.* y Alberto Dallal, *Nomenklator... op. cit.*

<b>Bailarines Mexicanos en México. Década 1920-1930</b>			
Bailarín	Maestro	Formación	Trabajos antes de la END
Enrique Vela Quintero (Enrique Velezzi) (1908-1990)	Convivió con familias españolas que le enseñaron a bailar Armen Ohanian, Amelia Costa, Andreas Pavlev y Serge Oukransky	Flamenco Danza Española	Bailarín Coreógrafo
Martín Lagos (1920-?)	American School of Ballet of New York con Alexandra Danilova y George Balanchine	Ballet Folclor mexicano	No hay suficiente información
Miss Cuca (María del Refugio García Brambila) (1908-1992)	Autodidacta	Folclor mexicano	Clases particulares
Magda Montoya (1917-2000)	Hipolyt Zybyn, Serge Oukransky	Ballet	Se desempeñó como bailarina
Francisco Sánchez Flores (1910-1989)	Autodidacta	Danzas folclóricas	Coreógrafo, trabajó en la SEP
Marcelo Torreblanca (1907-1927)	Autodidacta	Danzas folclóricas	Coreógrafo, trabajó en la SEP
Hermanas Caro Eva, etc	No hay suficiente información	Danzas folclóricas	Coreógrafo, trabajó en la SEP

\*Elaboración propia a partir de Patricia Aulestia, *Historias... op. cit.* Cesar Delgado. *Diccionario... op. cit.* y Alberto Dallal, *Nomenklator... op. cit.*

En esta tabla podemos ver que la mayoría de los bailarines mexicanos habían estudiado con alguno de los mencionados profesores extranjeros. Solo Carmen Galé, Rebeca Viamonte y Martín Lagos se formaron en academias profesionales fuera del país. Otros como Pedro Rubín, Refugio García “Mis Cuca”, Francisco Sánchez, Marcelo Torreblanca y Enrique Vela Quintero aprendieron de manera autodidacta en las Misiones Culturales o conviviendo con los danzas directamente. La formación de la mayoría era en ballet y en danza folclórica mexicana, solamente Rebeca Viamonte y Tessie Marcué incursionaron en las danzas orientales y en el tap respectivamente.



**Nellie y Gloria Campobello bailando el jarabe tapatío. circa. 1933. AAD**

Casi todos los bailarines estaban vinculados con la SEP y sus festivales cívicos. No había un campo suficientemente amplio en la danza mexicana para que pudieran emprender carreras desprendidas de los ámbitos oficiales, solamente tres de ellos, Carmen Galé, Mis Cuca y Pedro Rubín daban clases particulares. Las hermanas Nellie y Gloria Campobello

fueron las únicas en tener su propia compañía profesional y pudieron sobrevivir gracias a sus vínculos con la SEP y sus ceremonias oficiales.

Entre las bailarinas mexicanas y extranjeras abundaron, grupos de familias dedicadas a la danza, como las hermanas Campobello, las hermanas Marcué, y las hermanas Costa, las Pereda y las Pérez Caro, no fue así con los bailarines varones, que practicaron este arte de manera individual, como Enrique Vela Quintero o Pedro Rubín<sup>91</sup>.



**Ballet Miss Carroll, *El Universal*, 3 de marzo 1927, p. 9.**

La información que se muestra arriba en la tabla, no pretende ser ni a grosso modo un esquema de todos los bailarines que existían en el país, solo incluye a aquellos recurrentemente mencionados en la SEP que tuvieron una influencia directa en la EPD y ED que veremos en los siguientes capítulos. Esta información puede ser de utilidad para futuras investigaciones, queda como sugerencia adentrarse en las vidas de los bailarines mexicanos que no se vincularon directamente a la SEP y que continuaron con su carrera profesional en otros lugares y espacios, o bien, las vidas de aquellos aquí mencionados cuya biografía personal y profesional aún se desconoce<sup>92</sup>.

<sup>91</sup> “Issa Marcué y el ballet clásico” en *Revista de Revistas*, 11 de abril 1926, p. 20. “Celia Montalván, un bosquejo” en *El Universal*, 28 de junio 1925, secc. 3, (Suplemento) p. 5. “Issa Marcué. Danzarina sacerdotisa del ritmo” en *El Universal*, (Suplemento) 5 de julio 1925, p. 3 y 5. Enrique Vela Quintero, estudió en México y Estados Unidos, Tuvo su propia academia, su vida estuvo ligada a la ED aunque también tuvo algunas creaciones coreográficas como “En un harem persa” y “Ballet Español”, “Enrique Vela Quintero” en Alberto Dallal, *Nomenklator de la danza... op. cit.*

<sup>92</sup> “Eva y Alicia Pérez, hermanas mexicanas que triunfan en Nueva York” en *Revista de Revistas*, 22 de julio 1928, p. 11.

### El ejército en puntas, anhelo mexicano de un ruso

En 1931 Hipolyt Zybin, uno de los bailarines que se habían quedado en México tras pasar una gira de trabajo, presentó ante el Secretario de Educación Pública Narciso Bassols el primer proyecto, conocido hasta ahora para fundar una escuela que enseñara profesionalmente el arte de la danza.

Zybin nació el 30 de agosto de 1891 en Nijni Novgorod Rusia, uno de los centros económicos más importantes en la época, provenía de una familia acomodada relacionada con la nobleza rusa, no se sabe si debido al ascenso social que adquirirían los bailarines en ese país o si su ascendencia estaba emparentada con los zares o alguno de los miembros de la corte. Las artes siempre estuvieron presentes dentro de su formación como columna vertebral de su educación y valores<sup>93</sup>. La biografía de Zybin aún está por explorarse, sobre todo la parte que refiere a su estancia en Rusia y el resto de Europa debido a la lejanía de las fuentes, que seguramente se encuentran desperdigadas en varios países. Entre los datos que podemos resaltar, se sabe que estudió leyes y peleó al lado del ejército del Zar en contra de la revolución rusa, para después integrarse a la *Opera de Belgrado*, la *Chatelet de Paris* y la *Priveé*, compañía con la cual llegó a México en 1929<sup>94</sup>.

---

<sup>93</sup> Archivo Personal Patricia Aulestia (APPA), Folder Hipolyt Zybin, *Charlas de Danza, Homenaje al Maestro Hipolyt Zybin*, Entrevista con Alejandro Zybin, 6 de noviembre de 1984.

<sup>94</sup> Recordemos que el ballet constituyó una tradición artística muy importante en Rusia, estuvo dentro de los intereses de los zares desde antes que Ana Ivanova fundara la Escuela Imperial de Danzas en el siglo XVIII. El ballet se convirtió en uno de los lujos de la corte imperial rusa, la formación de los bailarines fue una de las prioridades. Los grandes maestros de la Escuela imperial como Marius Petipa y Cecchetti aumentaron la importancia de la figura del bailarín varón, crearon argumentos basados en historia populares nacionalistas, y combinaron la técnica francesa e italiana con la implacable disciplina rusa, comparada con la disciplina militar por lo rigurosa que era, tanto que se hacía referencia al cuerpo de ballet como “el ejército en puntas”. Ya en el siglo XX Fokin realizó nuevas reformas a las coreografías y le dio mayor peso a la interpretación dramática de los bailarines, para lograrlo resaltó la importancia de cada uno de los movimientos del cuerpo y de la cara, innovó los movimientos de baile y les otorgó mayor correspondencia con los acordes musicales, se interesó por la interacción del ballet con la música y los decorados que incluían escenografía, vestuario y maquillaje, lo que permitió diversificar los clichés de la bailarina con tutu rosa y abrir nuevos horizontes de creación. Los argumentos de sus danzas eran nacionalistas, la madre Rusia estaba presente en el discurso por medio de su folclor en su tradición milenaria.

Hipolyt Zybin contó con una instrucción basta en las técnicas de ballet y todas aquellas disciplinas que complementan el arte dancístico, provenía de la tradición rusa de instruir al bailarín en una cultura rica: el fomento del gusto por la literatura, los idiomas y la historia para enriquecer su interpretación. En 1930 se le contrató como maestro de coreografía para la Dirección de Educación Física, con este nombramiento comenzó a colaborar con la SEP, junto con algunas otras personas, para montar, de manera un poco más sistematizada, las coreografías que la Secretaría requería dentro de sus festivales. Tuvo un pequeño grupo de danza llamado *Voces de Primavera* que funcionó como proyecto piloto del grupo de Ballet que anhelaba crear para México.

Ese mismo año, 1930, Zybin presentó una carta a Franklin O. Westrup, Director del Departamento de Cultura Física de la SEP con la propuesta de rescatar de manera teórica y práctica el “baile de los aztecas”, refiriéndose así a las danzas antiguas. Describió la danza como uno de los instintos natos del hombre que se debe cultivar para mejorar una sociedad: “Que hay de más hermoso que una sociedad físicamente bien desarrollada. Cuántas inconmensurables posibilidades abriga en sí”<sup>95</sup>.

---

A pesar de que la Escuela Imperial Rusa no interrumpió sus actividades por los primeros conflictos políticos revolucionarios de 1905, perdió prestigio gracias a su “estatus aristocrático” y poco a poco se desmembró, muchos bailarines comenzaron a probar suerte en nuevas compañías profesionales como la de Diaguilev, uno de los grandes maestros de la corte imperial que llevó de gira a pequeños grupos representativos del Ballet Imperial. Tras su gran éxito Diaguilev formó su propia compañía y recibió en ella a muchos bailarines que tenían tensiones con la Escuela; es así que nombres como Anna Pavlova, Tamara Karsavina y Vaslav Nijinsky comenzaron a sonar por todo el mundo consagrándose con gran éxito. Diaguilev logró destacar con su creaciones, fue un gran empresario y un director de escena que logró conformar en un espectáculo escénico que atraía tanto a especialistas como a público en general. Los ballets rusos de Diaguilev impactaban por la majestuosidad a la que los zares estaban acostumbrados, fue así como este arte escénico comenzó a divulgarse y abrirse camino como empresa cultural por todo el mundo. Con el triunfo de la revolución, la Escuela Imperial Rusa fue reemplazada por la Escuela Estatal Coreográfica, muchos bailarines se vieron orillados a buscar nuevas alternativas para sobrevivir y comenzaron a emigrar para integrarse a las compañías europeas; en este sentido, la revolución de octubre dio a conocer al mundo la calidad dancística de Rusia. Víctor Andresco, *Historia del Ballet Ruso*, España. Editorial Alhambra. 1954. pp. 127-169. <http://www.vaganova.ru/> Consultada 07/10/13.

<sup>95</sup>Cesar Delgado, *Escuela de Plástica y Dinámica... op. cit.*

Además de proponer los estudios y enseñanza de la danza, Zybin planteó como principal objetivo la formación de un cuerpo de baile profesional, unido bajo contrato, que tuviera “una cultura elevada y del cual será posible exigir sin duda un verdadero trabajo artístico”. Al venir de la Escuela Imperial Rusa, de aquel “ejército en puntas”, Zybin estaba acostumbrado a los espectáculos magistrales y técnicamente perfectos. México en comparación con Rusia estaba apenas comenzando a crear cuadros profesionales dentro de la SEP, quedarse parecía una buena decisión, tomando en cuenta que con sus conocimientos dancísticos y coreográficos podía llegar a posicionarse como una de las figuras más importantes en la danza mexicana.

El proyecto de trabajo que planteó contemplaba doce puntos en los que explicaba su percepción de la danza, el plan que quería desarrollar y los objetivos principales que tenía esta misión. Como primer punto, tomó en cuenta las exigencias del espectador, resaltó los cambios a los que la danza estuvo sometida en los primeros años del siglo XX y la importancia de llevar al público un espectáculo de calidad como parte de las actividades de recreación dentro de una sociedad. Implícitamente evidenció su intención de fomentar en el espectador la afición a la danza, promoviéndola dentro de los festivales de la SEP. Después, resaltó los beneficios de formar al estudiantado bajo la técnica de ballet, a la que consideró la más adecuada por la “adaptabilidad de los movimientos”, la agilidad, precisión y belleza física con la que esta técnica esculpía el cuerpo y sobre todo por “el cultivo notable de la fuerza de voluntad inteligencia y memoria”<sup>96</sup>.

Criticó a las escuelas de danza libre, que incursionaron en las nuevas técnicas que surgieron en Alemania y Estados Unidos, por tener dentro de sus respectivos repertorios obras con temáticas “muy humanas”, que apelaban poco a la fantasía. Calificó de

---

<sup>96</sup> *Ibidem.* p. 11

“demasiado desatados, radicales y extremos” a los movimientos con que se ejecutaban, destacó que este tipo de formación hacía a los cuerpos muy flexibles, poco firmes de la espalda, con menos capacidad de equilibrio y salto. Esto último claramente nos habla de su formación en la estricta técnica rusa y también de su visión del ballet como base fundamental y absoluta para desarrollar cualquier tipo de danza alterna.

Para Zybin la reconstrucción de las danzas indígenas o “danzas aztecas”, como el las nombraba, partiría de la formación clásica. Esta técnica podría aportar fuerza, agilidad y precisión, pero también sumaría rigidez y demasiada estilización a los bailarines que las interpretaran, estética que estaba muy alejada de asemejarse a las danzas indígenas o mestizas que se practicaban en México.

Zybin propuso que su escuela se llamara Escuela de “Plástica y Dinámica”. Explicó la dinámica como: “El arte hecho para personificar todas las manifestaciones del mundo vivo y muerto por medio de la máquina humana expresivamente educada”. Propuso cambiar el nombre de danza o baile por dinámica para que no se confundiera con los bailes de salón, populares o de cabaret, que para Zybin no eran arte; los consideró una forma de diversión que no requería de un entrenamiento profesional. No obstante, su concepto de dinámica incluía un espectro más amplio que la formación del cuerpo, tomaba en cuenta las disciplinas auxiliares de la danza y su interacción con el espectador. La dinámica en pocas palabras, era el conocimiento absoluto de las capacidades motoras del cuerpo y la habilidad de ejecutar estas acciones por medio de interpretaciones complementarias:

La plástica-dinámica surgida de la danza teatral es hermana de las artes plásticas, la poesía y la estrecha unión con ello lanzará un día, fuerzas insospechables de penetración, que producirá nuevos fenómenos psíquicos físicos en los individuos y en las masas<sup>97</sup>.

---

<sup>97</sup> *Ibidem.* p. 8

Estos elementos tienen sus antecedentes en la percepción del arte para los rusos, como un todo integral, significativo en sus formas y en sus conceptos absolutos, que se unen en conjunto para mandar mensajes a las masas en creciente protagonismo marcadamente resaltado en las revoluciones rusa y mexicana. Zybin quería que su anhelada escuela y su posterior cuerpo de baile, estuvieran en el gusto de las masas por su calidad escénica. Partió de su experiencia europea, donde las artes escénicas tenían un público conocedor que las apreciaba constantemente dentro de sus prácticas culturales por ello el principal objetivo de la plástica dinámica era la formación de actores completos, definidos como:

... los que meditan las ideas y formas del acto; segundo los que realizan en creación (coreógrafos, compositores, escenógrafos, todos pueden juntarse en una sola persona) y tercero los que realizan la ejecución. La escuela preparará al cuerpo de ejecutantes y de él surgirán las personalidades guías del futuro<sup>98</sup>

Con esta conceptualización dio a entender que para él los actores eran todos los vinculados con la creación, transformación o ejecución de una obra que el peso que de cada uno era esencial para crear un resultado efectivo y que los trabajos de cada uno de ellos eran complementarios e interrelacionados. Su visión de la danza fue integral, incluía la creación coreográfica, la interpretación, el diseño de escenografía, de vestuario y la música. Sin embargo siempre mantuvo ideales aristocráticos por haber sido formado en la escuela zarista.

Dentro de su plan original dividió las materias de estudio en campos de conocimiento:

- 1.- Técnica rusa con base de la enseñanza física
- 2.- Historia de la danza
- 3.- Danzas regionales de todos los países del mundo
- 4.- Estudio de los factores físicos
- 5.- Conocimiento práctico de las escuelas de danza libre
- 6.- Acrobacia
- 7.- Bailes de salón y su historia

---

<sup>98</sup> *Ibidem.*, p. 9

Así mismo se integrarían las materias escolares correspondientes al 4°, 5° y 6° grado de primaria, para que los niños no se retrasaran con sus estudios elementales. El programa completo constaba de 6 años básicos y 2 de especialización, con una actividad de 39 a 40 horas a la semana, (dependiendo del grado escolar) divididos en 7 horas de lunes a viernes y 4 los sábados. La admisión de alumnos era por medio de un examen de aptitudes en el que se demostraba sus habilidades corporales, además requerían de un examen médico, el certificado de tres años de educación primaria y no ser mayores de 12 años. Los alumnos que demostraban una gran aptitud para la danza podían ganar su estatus gratuito, la excepción del pago de cuotas escolares, en cuyo caso solo se aceptaba definitivamente al niño tras 2 meses de observación previa, el resto de los alumnos cumplía una cuota de \$3.00 pesos al año, más el pago de \$0.50 centavos para su credencial oficial<sup>99</sup>.

Dentro de este plan se consideró fundamental conocer el funcionamiento del cuerpo humano y sus potenciales y limitaciones. La técnica rusa sería la encargada de entrenar al cuerpo humano para desarrollar sus capacidades de interpretación. El plan de Zybin señaló la importancia de que los alumnos conocieran la historia de la danza de concierto y de muchas danzas populares del mundo. Así mismo, se decidió que la mejor manera de llevar al cuerpo al extremo de sus capacidades motoras, era a través de la acrobacia. En general, puede decirse que las áreas de conocimiento contempladas dentro de este plan de estudios eran muy completas porque tenían factores técnicos y culturales que pretendieron preparar al alumno como un bailarín completo.

Las 40 horas a la semana y los exámenes de admisión basados en las capacidades corporales de los alumnos, nos hablan de que Zybin pensaba en la formación de bailarines,

---

<sup>99</sup> APPA, Folder Escuela de Plástica y Dinámica, *Lineamientos generales*. 1931.

coreógrafos y maestros profesionales. Vemos que la influencia del modelo de ballet ruso moldeó su percepción de la danza. Recordemos que en la Rusia Zarista el cuerpo de baile era adoptado por la propia familia real para asegurar su dedicación exclusiva al ballet, gracias a esto, muchas familias mandaban a sus hijos a competir para ingresar en las Escuelas Imperiales de Danza de Moscú, San Petersburgo o Varsovia como una forma de ascenso social. Únicamente se seleccionaba a los niños que tenían más aptitudes, de doscientos candidatos eran admitidos diez niños, que se ponían a prueba durante dos años para ser aceptados definitivamente. Todo esto aportaba una materia prima de cuerpos que llegaban a niveles muy avanzados de conocimiento, tanto, que los rusos revolucionaron el arte escénico<sup>100</sup>.

Esta situación estaba alejada de la realidad mexicana, sin embargo, Alfonso Pruneda, Jefe del Departamento de Bellas Artes, aprobó el programa de Zybin, le dio luz verde a la conformación de la escuela en 1931. Nombró como profesores a las hermanas Campobello, Linda Costa, Eva González, Estrella Morales, Enrique Vela Quintero, Alberto Muñoz Ledo y el propio Zybin, se encomendó la dirección a Jesús Acuña y al escenógrafo Carlos G. González<sup>101</sup>. Es interesante como se excluyó a los bailarines para ejercer la dirección de la EPD

Cuando se concretó el proyecto de la EPD la SEP envió un cuestionario a los profesores de danza que tenía bajo nómina con las siguientes preguntas<sup>102</sup>:

---

<sup>100</sup> Lo mismo pasaba con el “teatro siervo”, donde la nobleza rusa organizaba pequeñas compañías de teatro y danza dentro de sus fincas a las afueras de la ciudad, algunos de los artistas se convertían en verdaderas estrellas y lograban adquirir una fama significativa que les atraía cuantiosas ganancias, la danza gozaba de un estatus importante para el ascenso social. Víctor Andresco, *Historia del Ballet Ruso... op. cit.*

<sup>101</sup> APPA, Folder Hipolyt Zybin, *Oficio de Alfonso Pruneda, Jefe del Departamento de Bellas Artes al Profesor Hipolyt Zybin*. 6 de febrero de 1931.

<sup>102</sup> APPA, Folder Hipolyt Zybin, *Cuestionario para los profesores de baile dependientes del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública*, 28 de enero de 1931.

- 1.- ¿Qué orientación debe seguir el baile en México?
- 2.- Como profesor de baile ¿cuáles son los métodos que a juicio de usted deben seguirse para enseñar esta materia?
- 3.-¿Tiene usted algún sistema personal para la enseñanza de la materia que nos ocupa o sigue métodos conocidos?
- 4.-¿Sabe usted algo de las danzas indígenas mexicanas?
- 5.- ¿Cree usted que estas pudieran servir para la escuela de baile?
- 6.- ¿Qué sistema seguiría usted para conseguirlo?
- 7.- ¿Se puede crear alguna escuela de baile que no tenga como punto de partida las danzas autóctonas sin que sea una alusión a alguna de las escuelas europeas?
- 8.- ¿Cuáles serían los elementos básicos para la formación de esta escuela?
- 9.- ¿De todos los intentos que se han hecho para crear una escuela de baile cuál cree usted que es el mejor?
- 10.- ¿A juicio de usted en la música mexicana existe alguna cuyos ritmos sean propios para la formación de la escuela de baile mexicano?
- 11.- Piensa usted que los motivos arqueológicos y decorados de las tribus que habitaron la república mexicana antes de la conquista pueden ser elementos para la formación de la escuela de baile mexicana?
- 12.-¿Dentro de la labor personal de usted ha puesto en alguna ocasión bailes con características mexicanas?
- 13.- ¿Estaría usted dispuesto a hacer con sus alumnos o sus compañeros una demostración práctica de sus ideas bajo este respecto?

A la fecha no se sabe quien diseñó este cuestionario, ni tampoco se han encontrado las respuestas de los profesores, pero por el tipo de lenguaje empleado y el escaso énfasis que se hace a la técnica de ballet, se puede concluir que el autor no es Zybin. Las preguntas nos dan una idea de los elementos que más inquietaban a la SEP para crear la EPD. giraban en torno a la técnica y género que debería bailarse contemplando al elemento indígena como punto central de la identidad del país. En este cuestionario se concibe a la nacionalidad mexicana como un concepto dado por sí mismo en el espacio geográfico que hoy forma parte del territorio nacional, sin tomar en cuenta las problemáticas históricas y discursos que lo fueron integrando. Se nota la inquietud por saber la opinión que los profesores tenían acerca de qué “formas mexicanas” deberían bailarse. La principal inquietud fue conocer si podía desarrollarse una técnica “propriadamente mexicana” a través de la experiencia de los profesores en la creación coreográfica.

La SEP no tenía un concepto claro de danza, ni se diferenciaba la danza y el baile porque dichas palabras se usaban indistintamente. No se mencionó el género que se quería enseñar, mucho menos de la técnica que se requeriría para conseguirlo. Los funcionarios de la SEP no sabían que camino se iba a emprender dentro de la creación dancística, oficialmente solo se requería un cuerpo de baile que pudiera montar coreografías nacionalistas dentro de los festivales cívicos y se apoyó el proyecto de Zybin pensando en esto.

El programa definitivo fue aprobado con 80 materias en total. Tras varias juntas para discutir el contenido de ellas. Su versión final incorporó explícitamente la encomienda de documentar y sistematizar, para llevar a escenario, los diferentes repertorios dancísticos del país. La EPD comenzó a funcionar el 29 de abril de 1931, en un pequeño espacio del 3° piso del edificio de la SEP en la calle de República de Argentina, dependía del Departamento de Bellas Artes de su Sección de Música y Bailes Nacionales. Su principal finalidad era la formación de bailarines profesionales para la creación de un ballet mexicano, bajo la técnica de ballet rusa, con historias y argumentos basados en las danzas indígenas.

### **La Escuela de Plástica y Dinámica**

La EPD, también llamada dentro de sus documentos oficiales Academia de Ballet Clásico Plástica Dinámica, certificaba a sus egresados como bailarines tras seis años de estudios y como Artistas en Plástica y Dinámica tras ocho. Cabe destacar que el proyecto de Zybin también contemplaba entregar el título de Artista Escenógrafo al concluir los estudios lo cual resultó muy importante porque demuestra la formación integral del alumnado, además es un precedente fundamental en la historia de la escenografía y en su profesionalización. Si bien el objetivo principal de la EPD no era el formar escenógrafos profesionales, las asignaturas

impartidas que fomentó Carlos G. González, su director, capacitaban a los alumnos en este cometido por ser una necesidad tangencial en su formación como bailarines<sup>103</sup>.

El plan definitivo de la EPD tenía un total de 107 materias a partir de las cuales los niños se formaban dentro de cinco líneas curriculares principales: formación dancística, formación teatral, acondicionamiento físico, humanidades y formación artística. La línea predominante fue, obviamente la formación dancística con materias como: técnica clásica, ejercicios clásicos y pasos simples, bailes antiguos, bailes mexicanos, composición de bailes, entre otras. Esto daba a los niños la capacidad de creación coreográfica y de interpretación de concierto<sup>104</sup>.

Cabe destacar que el quehacer dancístico tiene diferentes ramas de conocimiento y especializaciones dentro de sí. El coreógrafo, es el encargado de componer y armonizar los trazos generales y particulares dentro de una composición. El bailarín se dedica a interpretar en el escenario dichas composiciones. El maestro prepara técnicamente los cuerpos de sus estudiantes y el ensayador se dedica a verificar el óptimo montaje de una coreografía. Zybin sabía que su escuela tenía que preparar a sus alumnos para que pudieran cumplir todas estas funciones por igual porque en México los profesionales de la danza eran muy pocos y su campo laboral les exigiría que cubrieran diversas necesidades.

Otras de las líneas curriculares cubiertas por la EPD fueron la teatral y el acontecimiento físico. En la línea teatral destacaron materias como plástica, gestos y movimientos, expresividad, técnica de la escena, arte de la caracterización y el arte del vestuario, todas, con el objetivo de enseñar sobre la producción de elementos necesarios dentro del desenvolvimiento escénico. La línea del acondicionamiento físico preparaba al

---

<sup>103</sup> Roxana Ramos Villalobos, *Una mirada a la formación dancística mexicana (1919-1945)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes. 2009. p. 72.

<sup>104</sup> *Ibidem*. p. 234-236.

cuerpo por medio de ejercicios de resistencia y habilidad con materias como gimnasia, deporte y cultura física.

Dentro de las materias dedicadas a las humanidades se encontraban mitología, historia de diferentes pueblos y partes del mundo, enseñanza de idiomas -francés, inglés y ruso-, propedéutica filosófica, literatura y excursiones al museo para estudiar los códices antiguos con la finalidad de inspirarse a partir de ellos para la creación coreográfica-. Todas estas materias enriquecían la formación del alumno y le daban a la EPD elementos para emplear dentro de sus repertorios dancísticos, o bien dentro de sus composiciones. El conocimiento de los idiomas ruso, francés e inglés no era casual porque las tendencias dancísticas más importantes del momento provenían de países en donde se hablaban esos idiomas.

En el campo de la formación artística se impartían clases de piano, dibujo, escultura elemental, teoría de la música, instrumentos nacionales, estudios de orquesta y sus instrumentos, y “cinearte”. Llama la atención que dentro de los nombres de las materias se incluyeron pequeñas leyendas que hacían alusión a la manera en la que el estudio de estas artes ayudaría a la formación de los bailarines, por ejemplo: Pintura (facilidad para dibujar al hombre en los momentos del baile) o Escultura (conocimiento de los músculos y de las leyes de su manejo en los movimientos de baile). Es evidente que el conocimiento del cuerpo a través de otras expresiones artísticas estaba presente dentro de este programa. Por último, se les daría a los niños materias que completaban su formación de primaria y secundaria en general.

El programa de Zybin daba al estudiante la oportunidad de tener una cultura general amplia que enriquecía su formación dancística, situándola dentro de las otras artes y humanidades. El director ruso concibió al bailarín como un intérprete que tendría más

elementos para ejercer mejor su trabajo mientras más cultura tuviese. Para él era importante que este gremio entendiera su quehacer de manera técnica, práctica, teórica y estética. Deseaba egresados con pleno conocimiento de las capacidades de su cuerpo, de las técnicas dancísticas mundiales con especial énfasis en el ballet, que supieran manejar cada uno de los elementos involucrados en la creación escénica como maquillaje, vestuario, luces, el espacio escénico o el escenario y que además entendieran el posicionamiento de la danza en torno a las otras artes y el mundo de la cultura.

Tomando en cuenta el cuestionario de la SEP mandó a los profesores de la EPD y la carga académica que se presentaba ahí, se hace evidente la importancia de la inclusión del elemento indígena y mexicanista dentro de la enseñanza. Por la importancia de preservar dicha memoria como parte de las raíces vigentes que se deseaba representar. Una de las primeras encomiendas fue efectuar un viaje a Chalma, Estado de México, para documentar las danzas que ahí se ejecutaban y tener un primer acercamiento a la recopilación de los repertorios por medio de expertos, ahora vinculados con la EPD<sup>105</sup>.

Se creó una comisión que estudio las danzas de Chalma del 15 al 21 de mayo, en ella participaron las hermanas Campobello, Francisco Domínguez e Hipolyt Zybin. En el informe que entregaron trataron de fechar, situar el origen de la danza, anotar la música y la coreografía. Puede percibirse un afán por diferenciar lo “puramente indígena” y las influencias europeas. Su análisis se centró principalmente en los catorce pasos de baile y seis combinaciones que, según Zybin, se efectuaban dentro de los rituales observados. Más que

---

<sup>105</sup> APPA, Informe de la Comisión a las fiestas de Chalma, 2 de junio de 1931. Cabe destacar que antes de este viaje el maestro Francisco Domínguez ya había estudiado la música y costumbres de Chalma en dos expediciones durante los meses de febrero y mayo de ese mismo año, donde se recopilaron *danza de apaches*, *danza de concheros* y *danza de las cintas*. Baltasar Samper (Ed), *Investigación folclórica en México, Materiales*, México, Secretaria de Educación Pública, Departamento de Música, Sección de Investigaciones Musicales, 1962. Vol. 1.

en las secuencias coreográficas, su análisis se basó en la descripción de las actitudes y en la forma o apariencia de los bailarines involucrados.

Situaron a las danzas de Chalma en el primer siglo después de la conquista, con una clara influencia de los misioneros sobre ellas, ya que no contaban con movimientos de manos, ni saltos, acrobacias o éxtasis dentro del baile, elementos que según Zybin y sus estudios a los códices y monolitos de la época prehispánica, eran muy importantes dentro de las danzas indígenas mesoamericanas. Según Zybin contenían en ellos las claves para denotar la “pureza de origen” de una danza indígena, por tanto, entre más “pura” una danza, más importante resultaba conservarla porque “era más mexicana”, tomando la mexicanidad persé de la historia, el tiempo o los cambios políticos, una cuestión innata con origen en lo indígena<sup>106</sup>.

Los sistemas de notación dancística de Europa no se conocían, ni se manejaban en México, por lo que se tuvo una dificultad para documentar los pasos de las piezas y las coreografías ejecutadas en los pueblos del país, esto fue un problema constante en las Misiones Culturales y en las comisiones que la escuela llegaba a hacer de vez en cuando. Las notaciones europeas eran demasiado complicadas y desconocidas, en México cada bailarín anotaba con sus propios sistemas, no hubo una homogeneidad en el lenguaje utilizado, ni en los elementos diagnosticados, esto hizo casi imposible entender, reproducir y relacionar los pasos y las coreografías con la música recolectada. Finalmente se recalcó que para tener una mejor comprensión de las danzas de Chalma faltaría un presupuesto mayor que contemplara

---

<sup>106</sup> Fernando Leal dedicó su mural de San Ildefonso a la fiesta del Señor de Chalma, fue pintado entre 1923 y 1924.

los aspectos musical, político, religioso e higiénico, ya que las condiciones con las que contaban estas comisiones eran bastante austeras<sup>107</sup>.

Todo esto nos ayuda a percibir que las Misiones para recolectar danzas nos hablan de dos factores fundamentales. En primer lugar de la importancia que se le dio a preservar la memoria de los pueblos a través de sus costumbres artísticas y culturales. Durante la posrevolución se adoptó un interés por el pasado y las costumbres de los pueblos, sobre todo indígenas, por esta necesidad imperiosa de crear vínculos culturales comunes a través de estereotipos dados a partir del estudio de diferentes poblaciones. El segundo factor es la idea consensuada de basar las creaciones de concierto en los repertorios de danzas tradicionales y populares de los pueblos mexicanos. No se sabía cómo, ni se tenía claro por qué, pero se nota el objetivo común de desarrollar una danza de concierto que integrara en su estética elementos culturales de diversas regiones del país.

La EPD participó dentro de los festivales de la SEP, a pesar de tener muy poco tiempo de fundada y, por lo tanto, poca preparación de los alumnos involucrados, se presentaron en diversos festivales con un repertorio de una decena de coreografías diferentes. Entre las obras presentadas destacan los números de danza folclórica de concierto: *Jarana Yucateca*, *Baile Michoacano* y *Venadito*, *Ballet Yaqui*. Otras obras originales montadas por la EPD con técnica de ballet fueron *Primavera*, *La vendedora de Joyas*, *Fantasía Mexicana*, *Marcha Fúnebre*, *Homenaje a Pavlova*, *La danza del fuego sagrado*, *La fiesta del fuego*, *Ballet del Árbol* y *Ballet 30-30*. La EPD participó en fechas especiales de conmemoración como el “Homenaje a la Revolución”, el “Homenaje a Pavlova”, “Homenaje a Álvaro Obregón” y el “Día del Árbol”, ya que la danza se consideraba adecuada para engalanar estas

---

<sup>107</sup> *Ibidem*. Baltasar Samper (Ed), *Investigación folclórica en México...*

celebraciones oficiales por su capacidad de proyección de ideales y estereotipos nacionales<sup>108</sup>.

Los números con los que la escuela participaba, eran peticiones del director Carlos G. González, o bien, decisiones impuestas desde altas jerarquías en la SEP; las temáticas que abordan eran también peticiones, pero la manera de abordarlas era completa responsabilidad de los coreógrafos, mismos, que se veían influidos por su ideología o formación personal. Los profesores tenían diferentes niveles de conocimiento en la danza, estaban más capacitados para montar números específicos que para enseñar las técnicas básicas, muchos, si no es que todos, los cuadros que presentaba la SEP, tenían temáticas similares que se enfocaban en dos o tres bailes estereotípicos mexicanos por antonomasia como el jarabe tapatío y la zandunga. Los pasos de estos bailes eran simplificados y enseñados con la menor complejidad posible para permitir su rápida reproducción, siendo el elemento teatral de la intencionalidad del cuerpo muy importante para dar expresividad y significado a la danza requerida, sobresalía la actitud del bailarín por encima de su técnica.

Zybin<sup>109</sup> incorporó elementos con temáticas cívicas dentro de la técnica clásica, como sucedió en el *Ballet del Árbol*, uno de los más exitosos, con críticas bastante favorables a pesar de que se montó en menos de un mes, tiempo bastante corto para ensamblar una pieza tan compleja y tan larga con estudiantes principiantes e intermedios que venían de formaciones dancísticas muy dispares.

---

<sup>108</sup> El crítico de artes escénicas Jacobo Dalevuelta halagó constantemente el talento de Zybin en sus coreografías y expresó importante hacer un libro recopilatorio de los ballets que se fueran poniendo para no perder la memoria de tan valiosas creaciones que contenían elementos rítmicos, actorales y escenográficos que se complementaban mutuamente en equilibrio. APPA Jacobo Dalevuelta “Actualidad Deportiva. La plástica Dinámica en las Escuelas” *El Universal*, México, 29 junio 1931.

<sup>109</sup> En esos momentos Zybin también trabajaba como maestro en una escuela de Tacubaya y la Escuela Guillermo Prieto en el centro de la ciudad de México en Patricia Aulestia, *Despertar de la ...*, p. 263 *op. cit.*

Para esta obra Zybin se inspiró en la devastación de los bosques, quería dar un mensaje para concientizar al espectador para que conservara y cuidara su entorno. Fue presentado originalmente para la Semana del Árbol efectuada en el Parque Obrero Venustiano Carranza con la asistencia de cerca de 7 mil personas, 700 alumnos en escena de las cuales aproximadamente 100 eran de la EPD. Su argumento era el siguiente:

El bailable comienza con danza clásica que ejecutan dos grupo de señoritas y de pequeñuelas que representan los árboles y frutos, todas vestidas con vaporosos trajes de colores llamativos tabaco, verde y guinda.



**Ballet del árbol, El Universal Gráfico, 18 de febrero 1931. p. 1.**

Después de esto viene también bailando el genio de la destrucción con un traje extravagante, acompañado de tres campesinos con sus hachas de leñadores y después de una bella combinación del baile, El genio maléfico les ordena imperativamente que derriben aquellos hermosos árboles y al golpe del hacha caen en tierra, árboles y frutos en medio de la alegría del genio destructor.

Cuando la obra esta consumada vienen las diosas

de la tempestad vestidas también con vaporosos vestidos trajes de vivos colores y empuñando en la diestra siendo haz de centellas. La música simula el desencantamiento de la tormenta implacable, en medio del bailable muy intenso y bello. El genio de la destrucción manda entonces a los leñadores a que ataquen a las Diosas de la tempestad para destruirlas de un solo tajo, pero ellas se vuelven hacia sus débiles agresores y los desarman. El genio de la destrucción también arroja su hacha y huye.

Entonces las diosas sin dejar de seguir bailando se acercan a las que yacen en la tierra y el influjo del conjuro se levantan y todas juntas combinan un precioso baile clásico, que termina con una apoteosis de la vida del árbol, número que fue cálidamente aplaudido<sup>110</sup>.

<sup>110</sup> APPA, folder Hypolit Zybin, s/f.

*El ballet del Árbol* se dividió en 4 actos y con la descripción anterior podemos observar que tuvo una clara influencia del ballet romántico ruso; los personajes de fantasía como las hadas, los espíritus y los elementos etéreos eran sumamente importantes. Dicho ballet hacía referencia a los recursos naturales y a la importancia de cuidarlos, protegerlos y preservarlos como patrimonio nacional, elemento presentes en la educación fomentada en la época por ser parte de las glorias conquistadas de la Constitución de 1917. La manera fantasiosa de narrar de Zybin, cumplió su cometido en dar el mensaje de cuidar los recursos naturales, pero ciertamente se salía de las formas habituales de representación artística de la madre tierra en la posrevolución: los campesinos, los indígenas, el sacrificio del trabajo, entre otros<sup>111</sup>. Esta obra tiene una clara influencia rusa en los argumentos y en las formas, la coreografía integró elementos mitológicos y los conjugo con las necesidades propagandísticas de la SEP, se cuidó el vestuario, la utilería y la interpretación como parte de ella. Las autoridades quedaron satisfechas, las críticas fueron tan favorables que esta obra le valió a Zybin el obtener su nombramiento oficial de la SEP tras dos años de laborar en ella.

El plan de estudios planteado por Zybin y sus coreografías se sustentaban en su vasta cultura del arte, hubiera sido muy interesante ver los resultados a largo plazo de un programa de estudios tan completo, pero muchas ideas de Zybin no terminaron de encajar con lo que la SEP buscaba o podía pagar en ese momento. Aunque intentó incluir de manera implícita el nacionalismo dentro de la danza, el principal punto de enfoque de el ruso era el ballet y la técnica clásica con historias etéreas y fantásticas, similares a la de la obra presentada que no podían negar sus raíces rusas. Además contempló para la formación

---

<sup>111</sup> Podemos tener varios ejemplos de esto en los murales de la posrevolución como los pintados en San Ildefonso, Palacio Nacional o la Capilla Riveriana en Chapingo en ellos encontramos elementos como maíz, frijol, mujeres ligadas con la fertilidad de la tierra e indicadores revolucionarios soviéticos como la hoz y el martillo.

dancística, necesidades bastante alejadas de lo que la SEP podía cubrir presupuestalmente, como las clases de natación, de piano o vestuarios muy elaborados que necesitaban una inversión de dinero considerable, misma que la SEP tenía que destinar a otros rubros más demandantes, como la educación rural<sup>112</sup>.

En la práctica, la EPD funcionaba en un pequeño espacio en el tercer piso del edificio de la SEP con apenas una centena de alumnos seleccionados por Zybin, todos con aptitudes notables para la danza, divididos entre principiantes e intermedios, pero que en realidad tenían niveles y técnicas muy diferentes entre sí. Lo mismo pasaba con los maestros, venían de experiencias completamente desiguales, la mayoría de las escuelas de formación eran particulares, pertenecían a extranjeros y para nada necesitaban requerimientos oficiales que les exigieran ciertos lineamientos acerca del nivel que se necesitaba o de la técnica o género que debía bailar.

El recelo hacia Zybin por ser extranjero y querer ejercer la dirección de la EPD, le valió enemistades internas que cuestionaron su capacidad para sistematizar las danzas mexicanas. Zybin como ruso recién llegado, carecía de información o de elementos culturales que le ayudaran a entender la cotidianidad o la historia mexicana, ya que para 1931 llevaba escasos 3 años en México. Siempre había vivido en Rusia y los países en donde había pasado más tiempo eran europeos, por lo mismo, sus referencias con respecto a México eran bastante lejanas. La falta de información nos impide saber si Zybin tenía un previo interés en México, o si se quedó aquí de manera circunstancial por la oportunidad que vio en la SEP, yo me inclino más por la segunda opción y en ese sentido, tres años son muy

---

<sup>112</sup> Hipolyt Zybin se quejaba constantemente de la falta de presupuesto para realizar investigación dancística. APPA, Folder Escuela de Plástica y Dinámica. s/f.

pocos para que lograra dominar el idioma español tan lejano al ruso en estructura y concepciones.

Las quejas que se generaron en torno a su incapacidad para desentrañar la danza mexicana, hacen suponer que se relacionó el nacionalismo como algo innato que sólo podían entender los mexicanos o, en sentido más amplio, los latinoamericanos. Ya para entonces la Unión Soviética era admirada e incluso constantemente aludida por la SEP debido a su sistema político y algunos de los alcances del comunismo soviético, pero Zybin estaba muy lejos de reproducir aquellos ideales, ya que al ser de la nobleza y haber luchado a favor del ejército del Zar, seguramente ligaba a la danza con las élites porque era la realidad de la que él venía y lo demostró con el programa que propuso para la EPD entre otras cosas, al incluir lo mejor para la formación de los bailarines sin importar el presupuesto oficial ni las carencias de los alumnos que estudiaban en ella.

También hay que tomar en cuenta que la formación dancística del profesor era más completa que la de la mayoría de los maestros que trabajaban en la SEP y que esto lo capacitaba por encima de los otros profesores para ejercer la dirección; seguramente las envidias jugaron un papel importante en la discriminación hacia el ruso. Las luchas de poder se hicieron presentes con muchos cuestionamientos acerca del trabajo de Zybin hasta que finalmente, la SEP le pidió explícitamente abandonar el país, acto seguido se desencadenaron numerosas cartas en oposición a los cuestionamientos sobre las capacidades del profesor. Tanto los padres de familia como las alumnas de la escuela mandaron oficios al Jefe del Departamento de Bellas Artes, al Secretario de Educación Pública e incluso al Secretario de Gobernación, resaltando las virtudes profesionales del bailarín ruso y recalcando lo

importante que era este hombre para la formación de las alumnas, asimismo exhortaron a considerar su caso para que no fuera expulsado del país<sup>113</sup>.

Las alumnas añadieron que la estancia en México del señor Zybin era fundamental porque enriquecía mucho su formación profesional, debido a sus vastos conocimientos en el arte y exhortaban a derogar la orden de extradición.<sup>114</sup> También algunos periodistas dedicados a la narración de los espectáculos y la vida cultural dirigieron oficios a las instancias correspondientes, en donde expresaban su apoyo y admiración al profesor de ballet; por ejemplo Jacobo Dalevuelta, uno de los críticos de artes escénicas más importantes, escribió un artículo acerca de su buen desempeño en la labor de la EPD: “Ya asimiló nuestras costumbres, ha hecho progresos en nuestro idioma y siente la atracción de la riqueza de nuestros campos vernaculares”<sup>115</sup>.

El ambiente nacionalista en el que se desenvolvía la danza en ese momento llegó a causar prejuicio acerca de la capacidad de un extranjero para diferenciar lo “puramente mexicano”. Debemos recordar que en este momento la esencia de las cosas, la identidad y la raza, eran consideradas como percepciones innatas, aunque en realidad estas hayan sido construcciones de simbolismos colectivos. A pesar de que no sabemos muchos detalles concretos de su estancia en Europa, Zybin tenía la percepción de una danza relacionada con la élite, venía de un país donde el bailarín era respetado como artista con un gremio consolidado, donde la danza formó parte de los lujos de la corte, con presupuestos altos para la producción de espectáculos escénicos, donde era evidente la diferencias entre bailarín,

---

<sup>113</sup> APPA, Folder Hipolyt Zybin, Carta al Secretario de Educación Pública de los Padres de Familia de la EPD 4 de enero 1932, Carta al Secretario de Gobernación de las alumnas de la EPD 4 de abril de 1932. APPA, Folder Hipolyt Zybin, Carta al Secretario de Educación Pública de los Padres de Familia de la EPD 10 de septiembre 1931.

<sup>114</sup> APPA, Folder Hipolyt Zybin, Carta al Secretario de Gobernación de las alumnas de la Escuela de Plástica y Dinámica 4 de abril de 1932.

<sup>115</sup> APPA, Folder Hipolyt Zybin, Jacobo Dalelavuelta “Actualidad Deportiva., La plástica Dinámica en las Escuelas” *El universal*, 29 jun 1931

coreógrafo y maestro de danza, en México estas ideas no se comprendían, ni siquiera se tenía un objetivo claro de lo que se deseaba alcanzar. Zybin creyó que el arte le interesaría más al gobierno mexicano y que su conocimiento en la danza sería suficiente para convencerlos de su importancia. También sabía que se necesitaba fomentar el gusto de las masas por el arte dancístico, pero no implementó ninguna estrategia para poder llevarlo a cabo de manera concreta.

Una enseñanza de la danza basada en la técnica más que en el montaje de repertorio, requiere de muchos ejercicios de entrenamiento del cuerpo para precisar los movimientos perfectos a la hora de ensamblarlos, pulir cada una de las posiciones básicas de ballet como si fueran las letras de un abecedario, para que a la hora de conformar coreografías completas, el resultado fuera de mayor calidad; el principal objetivo de la SEP al crear una escuela de danza era tener resultados rápidos y espectáculos listos para presentar dentro de sus ceremonias oficiales. Zybin y la SEP partieron de objetivos muy diferentes y de concepciones de la danza contrapuestas.

Hipolyt Zybin fue incluido en el proyecto de la ED, hasta que renunció el 6 de abril de 1935 por estar en desacuerdo con los cambios constantes de su grupo de trabajo, argumentó que no podía avanzar lo necesario técnicamente porque no había continuidad ni en los alumnos inscritos, ni en las clases que se le asignaban a él como profesor:

Mi valor artístico se siente indignado... felizmente acepté el sueldo modesto pensando ayudar a los pobres con sed y hambre de este arte. En cambio me encuentro ayudando a ricos que me pagan con robo de mi humilde ingreso<sup>116</sup>.

La realidad a la que Zybin estaba acostumbrado, donde la danza valía por sí misma, mermó sus ganas de trabajar para el gobierno mexicano. En una entrevista su hijo Alejandro Zybin,

---

<sup>116</sup> AHPA Folder Hypolit Zybin, Carta de renuncia de Hypolyt Zybin, abril 1935.

resaltó que Hipolyt tampoco estuvo de acuerdo con la ideología que quería difundir el gobierno mexicano y que se negó a crear un ballet que resaltara la importancia de las masas. El ruso dejó la Escuela y se dedicó a dar clases particulares en su estudio, donde siguió entrenando a varias de sus antiguas alumnas que acudían con él para completar su formación dancística.<sup>117</sup>

Las necesidades del país estaban enfocadas en hacer funcionar la economía campesina y en resolver los problemas pendientes que tenían acerca de los sindicatos, era una demanda de enseñanza patriótica que como discurso quería reproducirse en la danza. Adicionalmente es preciso recordar que la inestabilidad política frenó el crecimiento de la educación de manera considerable y los constantes cambios de gobierno impedían que se diera continuidad a la política educativa. Todas estas cuestiones hicieron que la SEP se replanteara las necesidades y las técnicas con las que se formarían los futuros profesionales en la danza.

Ni los ambiciosos planes de estudios, ni las puestas en escena magistrales, fueron suficientes para mantener abierta la EPD. Uno de los factores más importantes para reconsiderar su cierre, además de las problemáticas antes explicadas en el programa de Zybin, fue la falta de presupuesto y la restructuración del Departamento de Bellas Artes que a partir de 1932, cuando se creó el Consejo de Bellas Artes, encargado de ayudar en la resolución de los problemas involucrados en dicha dependencia. Los miembros del Consejo eran artistas prestigiados capaces de resolver las controversias que se presentaran ante diferentes problemáticas a través de un fallo a favor o en contra o bien alguna recomendación

---

<sup>117</sup> Según una entrevista realizada por Felipe Segura a Alejandro Zybin hijo del fundador de la EPD, el profesor ruso se retiró a dar clases particulares en su casa e incursionando en el negocio de la comercialización de los productos Pelikan. En AHPA Folder Hypolit Zybin, Charlas de Danza, Homenaje al maestro Zybin, Entrevista de Felipe Segura a Alejandro Zybin, 6 de noviembre de 1984.

adicional basada en su experiencia como profesionales, eran nombrados directamente por el Secretario de Educación Pública. Una de sus primeras comisiones fue reestructurar la educación danésica<sup>118</sup>. La razón por la cual la EPD sólo duró 10 meses en servicio como tal; en ella hubo inscritas de 70 a 110 alumnas, un hombre y dos niños varones. Funcionó solamente de abril de 1931 a febrero de 1932, sin dar ninguna razón explícita del cierre de sus puertas, dejando ver que el gobierno mexicano no iba a invertir en una escuela de danza en donde la técnica en sí misma fuera el objetivo principal, la SEP y el gobierno mexicano necesitaba proyectarla como un elemento de su discurso legitimador posrevolucionario.

---

<sup>118</sup> Secretaría de Educación Pública, *Memoria de la Secretaría de Educación Pública*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1933, pp. 185-204.

**CAPÍTULO III.**  
**PINTANDO AL SON DE LA DANZA**

La danza es una concentración de todas las artes.  
Vive en el tiempo y en el espacio.  
Está ligada con el tiempo por la música,  
está ligada con el espacio por sus cualidades plásticas.  
Pero no es una simple suma de los criterios de otras artes.  
Tiene esencia particular, absoluta autonomía, existe por sí sola.  
La danza, debe decir lo que la pintura, la música y la poesía  
no pudieron decir: es una forma de expresión cabal, completa en sí misma.  
Su nobleza es tan grande como la de la arquitectura.  
El cuerpo humano es el vehículo, su contenido por excelencia.  
Su realidad física, se transfigura  
hasta engendrar un lenguaje de infinitas posibilidades.<sup>119</sup> Carlos Mérida

**Disputa entre pintores, músicos, escritores y bailarines. Una escuela de danza para México**

Tras el cierre de la EPD en 1932, el Departamento de Bellas Artes lanzó una convocatoria para conformar la nueva ED. Participaron dos proyectos: el de Carlos Chávez, en ese momento director del Conservatorio Nacional<sup>120</sup> y el de las hermanas Nellie y Gloria Campobello. Ambos protocolos fueron dirigidos al entonces SEP, Narciso Bassols<sup>121</sup>. La documentación incompleta de archivo, nos impide saber si estos proyectos fueron presentados de manera voluntaria, si el propio Departamento de Bellas Artes les encomendó la tarea, o bien si existieron más propuestas<sup>122</sup>.

El proyecto que Carlos Chávez presentó, fue la creación de una “escuela mexicana de danza”, cuyo objetivo sería sintetizar las “danzas españolas” e “indígenas”. Propuso

---

<sup>119</sup> Mérida Carlos, Mendoza Cristina (Prol. y selección de textos). *Escritos sobre Carlos Mérida sobre el arte de la danza*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1990. p. 129

<sup>120</sup> Carlos Chávez 1899-1978, Fue intérprete compositor, promotor, y director, estudió con Manuel M. Ponce, a partir de los años treinta, compuso música para ballets. Fue Director del Conservatorio Nacional de Música

<sup>121</sup> Los proyectos de Chávez, de las Campobello y el fallo del Consejo de Bellas Artes fueron publicados por Aurelio de los Reyes con una nota introductoria que nos habla de la problemática al tratar con documentos de la SEP debido a su desorganización Aurelio de los Reyes, “Tres Documentos sobre la fundación de la ED”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, vol. XV, núm. 60, 1989.

<sup>122</sup> El problema legal que había con el maestro Zybin, posiblemente le impidió participar en la contienda, porque, en ese momento se vio mermado su campo de influencia dentro de la reestructuración de la escuela sucesora de la EPD.

traer danzantes de diferentes partes del país para que enseñaran a los alumnos y bailaran en puestas escénicas, mientras se conformaba un grupo de baile profesional. Chávez juzgó necesario, nombrar a profesores indígenas únicamente y a un director que no fuera bailarín, pero sí experto en arte, quien podría ser preferentemente un pintor joven: “Este plan supone la negación de todos los esfuerzos hechos por los bailarines profesionales o semiprofesionales de la ciudad de México, a los cuales evidentemente les ha faltado la orientación conveniente”<sup>123</sup>.

Recomendó que las clases se impartieran después de dos años de trabajar en prácticas con los indígenas. Finalmente recalcó la necesidad de que la música y la danza trabajaran en conjunto. El proyecto de Chávez era muy corto en extensión y solamente esbozaba ideas generales acerca del quehacer de la escuela, no desarrolló un plan pormenorizado de trabajo<sup>124</sup>. Su texto apenas dejaba ver a líneas generales cuáles eran sus expectativas estéticas y políticas con respecto a la creación de la ED. Es importante mencionar que Chávez, para ese momento, ya había compuesto música para 3 ballets: *Fuego Nuevo* bajo petición de José Vasconcelos en 1921, *Cuatro Soles* en 1925 y *HP Caballos de Vapor*, presentado en ese mismo año (1932? para la *Philadelphia Grand Company* en Nueva York<sup>125</sup>. Su interés por la danza era palpable, pero fue evidente su desconocimiento sobre los elementos necesarios para montar un cuerpo de baile y llevarlo a escena. Chávez destacó al indígena como punto de partida para definir y desarrollar la danza porque consideró que contenía la “mexicanidad” en “esencia pura”.

---

<sup>123</sup> Aurelio de los Reyes, Tres documentos... *op. cit.*

<sup>124</sup> Archivo Histórico de la Secretaría de Educación Pública, (AHSEP), “Proyecto Escuela de Baile de Carlos Chávez”, Ramo Bellas Artes, Caja 23, Exp. 30, f. 6.

<sup>125</sup> La Orquesta fue dirigida por Leopold Stokowsky e interpretada por la *Philadelphia Grand Company* bajo la dirección de Catherine Littlefield, el vestuario y la escenografía estuvieron a cargo de Diego Rivera. Parker Robert, *Carlos Chávez, el Orfeo contemporáneo*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002.

El proyecto de las hermanas Campobello fue más amplio y aterrizado, se nota su experiencia dentro del mundo de la danza. En primera instancia, centraron la atención acerca de los profesionales, que a su juicio, deberían trabajar en la ED; coreógrafos de ballet, de danzas mexicanas, de bailes populares, dos pintores, tres músicos, uno popular, uno clásico y uno “revolucionario”, aunque no caracterizaron la diferencia entre estos. Ni definieron lo que entendían por “revolucionario”. Se mostró una idea de danza nutrida por las disciplinas auxiliares cuyo objetivo era difundir los principios de la Revolución. Además, propusieron que todas las actividades relacionadas con la danza, dentro de la SEP, partieran de la ED, con el fundamento de ser la única institución profesional en México que impartiera estos conocimientos y que organizara los eventos relacionados con ellos.

Para las Campobello, la ED sería la encargada de formar a todos los bailarines profesionales que necesitaba la SEP. Por lo cual, en ella se debería impartir todo tipo de danzas basadas en la investigación de campo de las diferentes regiones del país, por medio de comisiones de profesores que viajaran a diferentes puntos de la república. Los resultados de estas investigaciones se sumarían a los archivos de las Misiones Culturales y se publicarían en revistas especializadas de danza del mundo.

Las Campobello desglosaron las funciones de todas las personas involucradas en el proyecto y cada una de las materias que impartirían en la carrera de “bailarina profesional”, muchos de los puntos estuvieron basados en el antiguo plan de estudios de la EPD. Cabe destacar que las referencias sobre las alumnas y profesoras de baile siempre se hicieron en femenino, dando por hecho que este sería el sexo de todas las involucradas en la escuela. Este era un proyecto más complejo y ambicioso, que pretendía en última instancia crear un ballet representativo. Aunque se recalcó el papel que tendría la danza clásica para la

formación de las alumnas, es notorio que su principal objetivo era crear una “nueva danza mexicana” influenciada por los bailes realizados en las diferentes comunidades del país.

El Consejo de Bellas Artes integrado por Rufino Tamayo, José Gorostiza y Xavier Villaurrutia, dictaminó estos proyectos; ninguno de los artistas miembros del mencionado Consejo, estaba afiliado a las tendencias nacionalistas en su quehacer, lo que seguramente pesó en el fallo que dieron a las propuestas presentadas por Chávez y las Campobello. Recordemos que Tamayo encabezó un movimiento para dejar de lado los estereotipos nacionalistas mexicanos y reencontrarse con la “pureza del arte”. Por otro lado, Villaurrutia y Gorostiza formaron parte del grupo de contemporáneos que justo en ese año 1932, estaban inmersos en la polémica en torno al “mexicanismo”, defendían a capa y espada la universalidad del arte por encima de los nacionalismos<sup>126</sup>.

El Consejo de Bellas Artes, no aceptó de manera explícita ninguno de los proyectos presentados por considerarlos incompletos<sup>127</sup>. A Chávez se le criticó la idea de traer a indígenas para que enseñaran sus bailes, porque estos no eran considerados buenos maestros, ni capaces de transmitir o analizar sus conocimientos en danza. Añadieron que los bailes nacionales existían porque eran expresiones universales y humanas antes que nacionalistas. Así mismo, se señaló que la representación y escenificación en los festivales de la SEP no eran suficientes para cubrir la necesidad estética de formar personal en la danza.

A las Campobello se les aplaudió la propuesta de investigar las danzas del país de manera sistematizada, pero el dictamen final tampoco las favoreció, a pesar de que su

---

<sup>126</sup> Rufino Tamayo, *Rufino Tamayo, Galería de Artistas Mexicanos contemporáneos*, México, Publicaciones del Palacio de Bellas Artes, 1934. Xavier Villaurrutia, José Emilio Pacheco (comps), *Textos y Pretextos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad de Colima, 1988.

<sup>127</sup> AHSEP, “Dictamen del Consejo de Bellas Artes”, Ramo Bellas Artes, caja 23, exp. 36 f. 10-16.

propuesta tuvo mucho en común con el resultado final del veredicto. Se les criticó por el hecho de que el personal de la ED no estaba capacitado para llevar a cabo las investigaciones en el interior de la república, también se señaló la escases de profesionales de la danza en México, aludiendo a la existencia de apenas diez personas aptas para trabajar en dicha labor.

El Consejo de Bellas Artes delimitó la necesidad de instaurar en México una escuela que tuviera como necesidad inmediata la formación de bailarines capaces de ejecutar “cualquier tipo de danza del mundo”, pero con el objetivo de desarrollar una “danza mexicana” característica en su técnica y sus formas. Las coreografías que empleara la escuela deberían apoyarse en los materiales de archivo de las Misiones Culturales y el último año de la carrera tendría que dedicarse a la presentación del trabajo realizado a lo largo de los estudios, con la colaboración de los mejores músicos y pintores del país. Como último, punto se recomendó que:

El Director de la Escuela deberá ser, preferentemente, un pintor, tanto porque nuestros bailarines profesionales no tienen facultades de organización administrativa y técnica, como por el hecho de que tratarían de imponer sus particulares métodos profesionales<sup>128</sup>.

El proyecto de las Campobello en realidad fue muy similar a la que aprobó el Consejo de Bellas Artes, los puntos que se le criticaron y se le modificaron fueron muy pocos, pero de haber sido aprobado por completo hubieran tenido que darles la dirección de la nueva escuela y eso no convenía a algunos artistas porque restaba a otros gremios la posibilidad de decidir sobre los caminos de la danza y con ello, de hacer propuestas que les beneficiaran o les permitieran experimentar.

---

<sup>128</sup> *Ibidem*. f. 13

Como mencionamos en el capítulo anterior, la danza tiene al menos ocho elementos que la componen<sup>129</sup>: El espacio, la relación luz oscuridad y la forma o apariencia, es decir, todo el sistema plástico, por lo que el nuevo proyecto de la ED tenía un gran potencial para las artes visuales: la creación de telones, de vestuarios, de escenografías y de luces podía resultar un experimento atractivo para los pintores mexicanos. Por otra parte, la composición de ritmos diversos llamó la atención de los músicos y la creación de argumento resultó atrayente para los dramaturgos. En pocas palabras, la naturaleza de la creación dancística permitió espacios creativos para los gremios relacionados con ella, de ahí el interés de los artistas en torno a su manejo político.

---

<sup>129</sup> 1.- El cuerpo humano; 2.- El espacio; 3.-El movimiento; 4.- El impulso del movimiento (sentido o significación); 5.- El tiempo (ritmo o música); 6.-La relación luz oscuridad; 7.-La forma o apariencia y 8.- El espectador participante. Alberto Dallal, *Los elementos de la danza... op. cit.*

Secundario a esta cuestión, no hay que olvidar que la mayor parte de los profesionales de la danza en México eran mujeres y no podían desempeñar un cargo público de manera tan aceptada; es verdad que las empleadas públicas crecieron en número y en importancia desde el porfiriato, también es verdad que las mujeres en puestos directivos iban en aumento, sobre todo en actividades relacionadas con el cuidado humano, como la enfermería o el profesorado<sup>130</sup>, pero esta ED significó la oportunidad de aglutinar todas las artes en



Linda Costa con su alumna Nelía Ferrer. c.a 1932.  
AHENDNYGC

una misma propuesta, una bailarina en la dirección impediría que el gremio de las artes plásticas (el más influyente en el ámbito del arte), o el de la música, intervinieran con facilidad en las decisiones de su gestión. Después de todo, la escuela era solamente una parte del ambicioso plan que pretendía formar toda una “técnica mexicana de la danza”, que se integrara al proyecto artístico posrevolucionario.

A pesar de que las cuestiones de género estuvieron inmersas en esta decisión, fue más un problema de legitimación entre profesiones artísticas y campos de influencia en donde los juegos de poder por el control de la danza se mantuvieron en pos de nuevos espacios para extender las propuestas de creación. Aunque en el dictamen del Consejo de

<sup>130</sup> Susie Porter, “Empleadas públicas en el México posrevolucionario: necesidad económica, hábitos de consumo y el derecho de las mujeres al trabajo” en *Signos históricos*, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, núm. 11, enero-diciembre 2004, pp. 41-64.

Bellas Artes se manifestó que la ED sería independiente de las Escuelas de Pintura, Escultura y Música, la limitante de no tener un director del mundo dancístico, ceñía el devenir de este arte a las influencias de personas ajenas a su campo.

Otra razón por la que no se aceptó el proyecto de las Campobello fue porque pareció importante plantear una escuela mixta y ellas propusieron que fuera “solo para señoritas”, lo cual hubiera limitado el campo de acción de la institución (debido a la resta de papeles y contenidos en la producción coreográfica). Hay que recordar que la EPD de Zybin, fue concebida para la formación de bailarines profesionales sin importar su sexo, además, como se mencionó en el capítulo anterior, algunos de los intelectuales y artistas mexicanos conocían obras dancísticas a nivel mundial donde los papeles masculinos eran sumamente importantes.

En el dictamen del Consejo de Bellas Artes, se quiso dejar de lado el espacio femenino atribuido a la danza para convertirla en un laboratorio de arte donde tuvieran injerencia los artistas influyentes de otros ámbitos, a los bailarines se les dejó a la sombra de las decisiones de otros. Aunque se intentó cambiar el concepto de danza, la mayoría de la población siguió considerándola una actividad propia para mujeres, “feminizada”. La matrícula de la ED fue mayoritariamente femenina. Al inicio de sus actividades con una población de 132 niñas y 7 niños al inicio de sus actividades en 1932, de los cuales solo uno se graduó de la primera generación en 1940<sup>131</sup>.

Originalmente el Consejo de Bellas Artes diseñó un programa de estudios de tres años donde las principales especialidades serían el estudio de bailes del mundo (griegos, rusos, españoles y portugueses), baile teatral, moderno, bailes mexicanos y coreografía. Los

---

<sup>131</sup> Roberto Ximénez fue el primer bailarín profesional egresado de la END en 1940, durante su estancia en la ED desertaron los pocos compañeros que tenía debido a la presión social en cuanto a su orientación sexual.

alumnos estaban obligados a cursar materias auxiliares como plástica, maquillaje, vestuario, proyectos de decoración (escenografía) y música<sup>132</sup>.

### **Conformación de la Escuela de Danza**

La ED, lanzó su convocatoria de inscripción mixta en abril de 1932 para comenzar clases en mayo del mismo año, solicitó niños de ocho a doce años de edad, fue ubicada en el tercer piso del edificio principal de la SEP, en el mismo lugar que su antecesora, la EPD. Tenía un horario de 17:00 a 21: 00 horas y las inscripciones fueron gratuitas. Los alumnos estaban condicionados los primeros tres meses a fin de conocer sus aptitudes para la danza, con este punto, se abrió la posibilidad de que la población de clase media pudiera estudiar este arte de manera profesional<sup>133</sup>.

El pintor Carlos Mérida fue nombrado director, con las atribuciones de ser el intermediario entre la SEP, el Departamento de Bellas Artes, los alumnos, los padres de familia y de supervisar que se cumplieran todas las tareas que le fueran encomendadas a la escuela. Nellie Campobello fue su auxiliar, tuvo la tarea de inspeccionar directamente el buen funcionamiento de todas las actividades con respecto a la formación dancística. Este puesto fue necesario debido al desconocimiento técnico y práctico de Mérida en torno a la danza.

---

<sup>132</sup> El presupuesto que asignó la SEP contemplaba un director, un supervisor, diez profesores de danza y tres músicos acompañantes. Carlos Mérida fue nombrado director, Nellie Campobello supervisora, Gloria Campobello tenía la impartición de la materia bailes mexicanos, Hipolyt Zybin para bailes clásicos, la Señorita Sneath, Héctor Díaz y Pedro Rubín para bailes griegos, bailes populares extranjeros y baile teatral respectivamente, Agustín Lazo y Carlos Orozco Romero para profesores de plástica y finalmente Francisco Domínguez y Ángel Salas para músicos acompañantes. A esta planta se sumaron Evelyn Eastin, Linda Costa y la experta en danza moderna Dora Duby.

<sup>133</sup> AHSEP, Ramo Bellas Artes, caja 23, exp. 36, f. 58, *Convocatoria de la Escuela de Danza SEP, 1932*.

Los principales propósitos de la ED fueron

- 1.- **Investigar y documentar las danzas folclóricas del país:** Para preservar la memoria de las diferentes regiones culturales a través de sus danzas populares y como material de inspiración para la creación de nuevas coreografías con carácter nacional.
- 2.- **La formación de bailarines profesionales y maestros de danza:** capaces de interpretar y enseñar las nuevas propuestas escénicas y ejecutar con destreza las antiguas formas de la danza clásica, así como las nuevas propuestas coreográficas.
- 3.- **La creación de un ballet nacional:** El cual sería a mediano plazo. El espacio difusor en el que se conjuntaran los objetivos anteriores.

En el manifiesto de creación se apuntó:

Al crear una Escuela de Danza, dependiente del Departamento de Bellas Artes, la Secretaría de Educación Pública, pone al alcance de los jóvenes mexicanos las enseñanzas y útiles indispensables para satisfacer las necesidades espirituales de la expresión del baile. Con esto cumple una función de educación artística, semejante a la que se lleva a cabo en las Escuela de Música y la Escuela de Pintura. La obra que se pretende desarrollar en esta nueva escuela de ser posible, pide estar situado en relación con ciertas otras actividades, ya existentes en la Secretaría, y debe a su vez abrir un camino. Este camino está dirigido a los trabajos de creación del baile mexicano.

En la dificultad de resolver súbitamente el problema de la coreografía, mexicana moderna, los estudios que se impartan en la Escuela de Danza seguirán un método que irá de lo simple a lo compuesto en un proceso de marcha racional. En los tres años que estará dividida la carrera habrá cursos dedicados referentemente al desarrollo armónico del cuerpo por medio de ejercicios rítmicos y movimientos expresivos naturales, a fin de que el alumno vaya logrando, al mismo tiempo que perfeccionamiento, el dominio cada vez más completo de su único vehículo de expresión de su cuerpo y se haga dueño de una técnica.

El baile mexicano, desde sus ritmos elementales, diferenciados según las diversas regiones de nuestro país, hasta la utilización de los mismos y de los más complejos en solos y conjuntos, será materia de cada uno de los años de estudio.

El último año de la carrera estará dedicado, como coronación del aprendizaje, a crear un ballet mexicano, utilizando al efecto el material que proporcionen las Misiones Culturales de la Secretaría, clasificado y

organizado debidamente por las Academias de Investigación, para realizar así un verdadero trabajo de laboratorio de los ritmos plásticos mexicanos<sup>134</sup>.

Se recalcó la importancia de que la ED no se convirtiera en un centro de esparcimiento burgués de “señoritas” y que las enseñanzas para con los alumnos fueran estrictas, con el objetivo de lograr la excelencia profesional que se buscaba. En la exposición de motivos podemos ver varias líneas que merecen ser recalçadas porque marcaron la pauta de la fundación de la escuela. Se hizo énfasis en que esta institución se creó por una “necesidad espiritual” de educación artística dirigida a las masas, con esto se reconoció la importancia de la educación artística para la formación de la ciudadanía mexicana posrevolucionaria. Se nota presente la comprensión del ser humano integral, compuesto por mente, cuerpo y espíritu y en este cariz, se revaloró el arte de la danza. Podemos notar la concordancia con las políticas que la SEP había implementado en sus escuelas de formación artística y en los discursos presentes en el movimiento del renacimiento artístico mexicano.

No se hizo referencia explícitamente al género dancístico al que se ceñiría la nueva institución, pero se recalcó la tendencia de buscar características de la “danza mexicana” dentro de “regiones del país bien diferenciadas” a través de las Misiones Culturales. No se sabía que técnica, ni que género, pero sí, que las danzas fomentadas en la escuela se basarían en las de los pueblos mexicanos o en sus historias y tradiciones con énfasis en los elementos indígenas.

Desde su fundación la ED se enfocó en la enseñanza, investigación y creación de un “arte racional”, entendido como la construcción de un “arte inteligente” que requería de una formación amplia en cultura general, en los intérpretes y en los coreógrafos. Se mencionó

---

<sup>134</sup>AHSEP, “Reglamento de la Escuela de Danza” Ramo Bellas Artes, caja 23, exp. 41, f. 30-42.

también el deseo de que los alumnos tuvieran una técnica propia para el manejo de sus cuerpos en el espacio. Esto los armaría como bailarines profesionales, respaldados por una institución oficial mexicana, con herramientas necesarias para manejarse libremente dentro de cualquier coreografía que se montase.

Al hablar de institucionalización me refiero al respaldo oficial de este arte agrupado en una sociedad gremial organizada bajo una asociación de personas que tienen objetivos comunes relacionados con su quehacer laboral y educativo para perpetuar los procesos de profesionalización a través de la certificación oficial. La ED dependiente del Departamento de Bellas Artes de la SEP, tuvo por primera vez en la historia de las artes mexicanas, la facultad de expedir títulos oficiales de bailarín profesional y fue reconocida como la representante por excelencia de México cuando se le otorgó el título de Nacional en 1938 de manos del presidente Lázaro Cárdenas. Sin embargo, los bailarines no siempre tuvieron el control de las decisiones que se tomaban en la danza, tampoco fue fácil empoderarse ante otros gremios, ni demostrar las potencialidades de dicho arte.

### **Carlos Mérida. Pintando el lienzo de la danza.**

Cuando Mérida fue nombrado director de la ED el 16 de abril de 1932, ya gozaba de un renombre importante como pintor, había estudiado en París, donde se relacionó con Picasso, André Bretón, Guillerme Polinare, Fernandi Oliver, Leo Gertrude, Max Jacob, Diego Rivera y Roberto Montenegro. Además había pertenecido al Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores, Escritores y Grabadores Revolucionarios de México. Gozaba de una posición reconocida dentro de su gremio. En suma, cumplía con todos los requisitos que el

Consejo de Bellas Artes consideraba importantes para que la ED se integrara a la comunidad artística con plena aceptación de los intelectuales<sup>135</sup>.

Puede parecer raro que un pintor haya sido puesto a adivinar la enseñanza del baile, pero alguien me explicó esto en una pregunta ¿Quién que sea bailarín profesional puede imponer disciplina a bailarines profesionales? Mérida conoce la materia, está muy bien colocado para juzgar y decidir en los conflictos que sucedan<sup>136</sup>

Mérida, hasta 1932, no había tenido ningún contacto directo con la danza, su puesto como director, lo hizo a interesarse de manera permanente por ella como lo veremos a lo largo de esta investigación, el pintor refirió:

... debo admitir que extraño mi espacio y mi labor, aunque la tarea que se me ha confiado es fundamental para el futuro de la danza; estas menudas seguidoras de Terpsícore dependen de mí y yo les debo toda mi atención<sup>137</sup>

En las palabras de Mérida, podemos resaltar que se tenía un dejo de inferioridad en la concepción general de las personas que se dedicaban a la danza, con su frase “estas menudas seguidoras de Terpsícore dependen de mí”, el pintor no especificó en ningún momento si se refería a las alumnas o a las otras maestras, pero aseguró que necesitaban de sus buenas decisiones para poder consolidar la escuela. Hizo esta afirmación en femenino, lo cual apunta a que le atribuyó ese carácter a la danza, aunque se había aprobado una escuela mixta.

Hay que resaltar que los gremios de pintura, música y literatura eran reconocidos, venían de una larga tradición, procedente del siglo XIX y no necesitaban legitimarse ante

---

<sup>135</sup> Carlos Mérida nació en la Ciudad de Guatemala en 1891, estudió en París por influencias de Carlos Valenti, residió en la Ciudad de México permanentemente desde 1919. Mario de la Torre (ed.) *Carlos Mérida en sus noventa años 1891-1984*, México, Cartón y Papel de México, 1991.

“El arte de Carlos Mérida” en *Revista de Revistas*, 22 de julio 1928, p. 11.

<sup>136</sup> Pablo Laredo, “La Escuela de Danza” en *Revista de Revistas*, México, No. 1202, 28 de mayo 1933.

<sup>137</sup> Carta de Carlos Mérida a David Alfaro Siqueiros, Octubre de 1934. Citada en Jorge Gómez, *Atisbos, La Escuela Nacional de Danza en el Palacio de Bellas Artes*, México, Consejo Nacional para la cultura y las Artes, Universidad del Valle de México, 2006. p. 34-38.

nadie, por que formaron un importante bastión en la cultura mexicana<sup>138</sup>. La mayoría de los artistas se conocían, debido a la existencia de diversas asociaciones culturales encausadas a fines políticos. En este sentido, la política fue muy importante para el arte moderno porque en líneas generales, no importaba si la estética se inclinaba a ser nacionalista o universalista, el arte debería tener un sentido social de concientización colectiva como principal objetivo.

Los artistas que más participaban en dichos debates eran los de los gremios ya mencionados: artes plásticas, música y literatura, que políticamente eran los más activos. Durante os debates se acerca de cuestiones esenciales, como la estética y la ideología del arte, que marcaron los cánones y dieron legitimidad a las nuevas propuestas artísticas. No pasaba lo mismo con las artes escénicas, ni la danza, ni el teatro gozaban de renombre nacional, carecían de profesionales suficientes para facilitar su consolidación.

Los pocos recursos humanos, la diferencia de niveles técnicos que existía entre sus profesionales, la indefinición del género dancístico que quería bailarse y hasta la falta de formación política de los miembros de la ED, los hizo vulnerables en esta primera etapa para que otros artistas tomaran las decisiones al interior y al exterior de la escuela. No había un gremio de la danza y mientras se formaba, las decisiones oficiales sobre ella, tenían que estar bajo la tutela de artistas reconocidos como Chávez, Mérida o Francisco Domínguez, cuyo renombre les sumaba respaldo, aceptación y apoyos políticos o financieros.

En la primera etapa de su carrera, Carlos Mérida concibió al nacionalismo como uno de los elementos más importantes del arte. Sus primeras pinturas hicieron gala de ello,

---

<sup>138</sup> Víctor Díaz Arciniega en su *Querrela por la Cultura*, analiza que a partir de 1925 se dio un cambio en la política cultural por la necesidad del Estado de fomentar el nacionalismo y los ideales de la revolución para consolidar un Estado moderno. En este contexto se insertaron los debates intelectuales sobre los discursos culturales que deberían manejarse dentro de los diferentes ámbitos culturales. Víctor Díaz Arciniega, *Querrela por la cultura revolucionaria 1925*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010.

su serie de dibujos y acuarelas pintadas entre 1914 y 1928, tituladas en conjunto “Tres Motivos”, retrató los paisajes cotidianos de su natal Guatemala y mostró a diferentes etnias indígenas con sus trajes típicos; este perfil incorporó los elementos nacionalistas como parte fundamental de la escuela<sup>139</sup>.

Se creó un plan de estudios de tres años. Las principales materias eran técnica de baile, bailes mexicanos y plástica escénica, no se desglosaron aspectos específicos en ninguna de las temáticas abordadas. En los dos últimos años de formación, los alumnos tenían que escoger una especialidad como materia, entre ellas estaban baile griego o duncanismo, (que había surgido de las nuevas corrientes de danza libre inspiradas en Isadora Duncan), bailes populares extranjeros (ruso, español o portugués) o baile teatral moderno (tap o acrobático).

Este nuevo plan de estudios era breve y menos ambicioso que el planteado por Zybin años atrás, sólo tenía materias de formación dancística, aunque se le dio un peso importante a las materias de plástica escénica, seguramente por influencia de un pintor en la dirección. Se eliminaron las materias complementarias de cultura general, se le dio menor valor a la técnica de ballet y todo se basó en el deseo de desarrollar una “técnica de danza mexicana” que lograra reproducir escénicamente los bailes practicados en los pueblos indígenas o mestizos.

El plan de estudios aprobado en la gestión de Mérida, tuvo más concordancia con las necesidades de la SEP, fue ideado para que los alumnos pudieran montar cuadros escénicos rápidos que les permitieran participar en los festivales oficiales de manera

---

<sup>139</sup> De la Torre nos dice que la producción de Mérida en este momento estaba muy influida por el nacionalismo y por supuesto por la danza y los arquetipos regionales que se reproducen en ella. Mario de la Torre (ed.) *Carlos Mérida en sus noventa años 1891-1984... op. cit.*

decorosa; no se puso tanto énfasis en la perfección técnica de los muchachos, porque esto tomaba tiempo para reflejar los resultados en su consciencia corporal.

Parece que la ideología que reflejaban las propuestas escénicas era más importante que su estética y calidad. Se valoró a la ED por su significado ideológico y los modelos revolucionarios y nacionalistas que reprodujo, por encima de los logros puramente estéticos, esta línea fue muy importante a lo largo de su consolidación.

Durante el primer año de la ED hubo muchos problemas por la falta de presupuesto y de espacios propios para ensayar, las clases de los muchachos eran intermitentes. Aun así, las autoridades de la escuela trataron de seguir cumpliendo los objetivos de creación para poder consolidarse y obtener poco a poco un presupuesto más holgado.

Se implementó el Método Dalcroze, una subdivisión de la gimnasia sueca para educar el cuerpo. Esta técnica fue desarrollada por Emile Jacques Dalcroze, un profesor del Instituto de Rítmica Hellerau, con la intención de equilibrar las aptitudes físicas y sensoriales de sus alumnos. Se pensaba que el sistema nervioso central era un acumulador de energía corporal muy importante y que la música era una de las maneras más efectivas de educarlo, por eso suponía necesario que antes de enseñar a escribir música, se tenía que aprender a escuchar, “la arritmia musical” era la consecuencia de una arritmia general corporal que requería de la alineación de las reacciones musculares<sup>140</sup>

---

<sup>140</sup> La arritmia musical es la incapacidad de escuchar o moverse al ritmo de la música.

Los objetivos generales de la gimnasia se dividen en 4 grandes ramas:

Gimnasia pedagógica: que aseguraba el buen desarrollo del cuerpo

Gimnasia militar A la cual se le añaden ejercicios de combate de guerra

Gimnasia médica u ortopédica: Comprendida para la sanación de enfermedades

Gimnasia estética: Dentro de la cual se expresa por medio de movimientos corporales algún sentimiento o pensamiento

El Método Dalcroze se desarrolló en medio del auge de los métodos de gimnasia europea. Las principales ramas de la gimnasia europea son: La *Jahn o gimnasia Turnen*, cuya filosofía era que el cuerpo debería adaptarse al dolor. Estaba basada en competencias, ejercicios con armas y bajo inclemencias del tiempo para forjar el carácter. La *Escuela Francesa* de Francisco Amoros Oldeano, militar español que relacionaba la doctrina cristiana con el fomento a las capacidades del cuerpo, su método consistía en una variedad de

El acercamiento a la música por medio de la sensibilidad, la improvisación y la creación, daba la posibilidad del mejor conocimiento del individuo e incrementaba sus capacidades físicas y sensoriales; se resaltó la importancia de cultivar los talentos del ser humano, porque se consideraba que casi todas las personas inteligentes eran esclavos de su cuerpo y no sabían moverse apropiada o grácilmente<sup>141</sup>. No se sabe por qué se escogió este método ni tampoco de qué manera se integraba prácticamente a la educación de los niños de la ED, pero con el sólo hecho de seleccionarlo de entre todas las otras tendencias gimnásticas que existían, se le estaba dando un valor equivalente a la educación corporal y a la intelectual, tal vez influencia de la ola de educación integral que se había dado en los años 20 o de las tendencias dancísticas que el mismo Zybin impuso en el anterior proyecto de la EPD<sup>142</sup>.

Otra de las tareas de la recién fundada institución, fue la investigación de danzas folclóricas y tradicionales de diferentes regiones del país. Se formó una comisión especial que fue enviada a Zacapoaxtla a recopilar danza y música de la región. Fueron acompañados por personal del Conservatorio Nacional y de las Misiones Culturales por recomendación de Carlos Chávez.<sup>143</sup> También se solicitó información de la misión cultural situada en San Luis Potosí, cuyo encargado era el músico Luis Felipe Obregón. Todos estos

---

ejercicios con registro de marcas y progresión del atleta a lo largo del tiempo. La *Escuela Sueca* – Per Henrich Lign o “Gimnasia médica”.

La característica de la propuesta Dalcroze era la realización de gimnasia por medio de movimientos suaves, medidos al compás de un ritmo (era considerada muy adecuada para que las mujeres se ejercitaran) para lo que propone tres reglas elementales: Conjunción del ritmo musical y del ritmo plástico, conjunción de música y de danza, disociación de movimientos, adquisición de equilibrio Fernando García, *De los cuerpos dóciles a los cuerpos siniestros. Una historia del cuerpo en la modernidad* México, Editorial Torres Asociados, 2010.

<sup>141</sup> Algunos métodos de gimnasia atribuían cualidades mentales a los atletas que destacaban por su desempeño físico, el método Dalcroze creía que era importante cultivar de manera general a los seres humanos y que estaba interrelacionado su desarrollo físico con el mental y el emocional.

<sup>142</sup> En México se había utilizado desde la época Vasconcelista por consejos de Samuel Chávez, quien estudio en Alemania varios tipos de gimnasia que después trajo a México. Alberto Dallal, *Nomenklator de la danza...* p. 171. *op. cit.*

<sup>143</sup> AHENDNYGC Folder 2/1933, 17 junio 1933, f. 8.

trabajos se realizaron con la finalidad de incrementar el acervo dancístico y musical del país, para que este material sirviera de inspiración en las coreografías producidas dentro de la ED<sup>144</sup>.

La producción coreográfica no se suspendió a pesar de la discontinuidad de las clases. Era ya una costumbre que las escuelas de arte participaran con alguna de sus actividades dentro de los festivales de la SEP; la mayoría de los cuales anunciaban con poco tiempo de anticipación, lo que dificultó la preparación de los números requeridos. Para el Conservatorio Nacional o las Escuelas Nocturnas, esto no era un problema porque tenían más de un número preparado y contaban con varios grupos que podían presentarse pero la ED, tuvo que ingeniárselas para poder cumplir adecuadamente con las presentaciones requeridas. Durante el primer año, sólo se le solicitó que la ED participara en el festival Ofrenda a Obregón para conmemorar el quinto aniversario del asesinato de dicho personaje<sup>145</sup>.

También se preparó el *Ballet Troka. Pantomima bailable infantil* con argumento de Germán Liza Arzubide, escenografía de Leopoldo Méndez, música de Silvestre Revueltas y coreografía de Gloria Campobello. *Troka* contaba la historia de un robot poderoso con palas mecánicas y poleas en las manos, una locomotora y un tractor por piernas y con alas de avión, que aludía a las maravillas tecnológicas de la modernidad. *El ballet Troka* estaba basado en algunos cuentos que Liza Arzubide había hecho para radio en 1930 y encajó

---

<sup>144</sup> No se encontró ningún informe específico sobre las misiones culturales que efectuaba la ED, sin embargo deduzco por asociación de información que los resultados pueden estar presentes en dos textos: *Investigación Folclórica en México* y *Ritmos Indígenas de México*, en los cuales participaron Francisco Domínguez y las hermanas Campobello, todos involucrados en el Plan de Investigación Coreográfica. Ver Baltasar Samper, (Ed), *Investigación folclórica en México, Materiales... op. cit.* Nellie Campobello, Gloria Campobello, *Ritmos Indígenas de México*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1940.

<sup>145</sup> AHENDNYGC, Folder 2/1933, f 11.

perfectamente con los discursos de la modernidad que promovía el gobierno de Abelardo Rodríguez<sup>146</sup>.

Al final del primer año de la ED se presentó ante el público una serie de ejercicios de demostración que los alumnos de la escuela hicieron comandados por sus respectivos maestros, todo con la finalidad de dar una muestra de los avances que se tenían. Antes de la gran presentación en el teatro Hidalgo, se dio una pequeña muestra en donde participaron únicamente los profesores Linda Costa, Karol Adamchewski e Hipolyt Zybin.

Los profesores se presentaron dirigiendo movimientos básicos de técnica; resulta interesante que todos los maestros mencionados eran extranjeros y se habían formado en otros países, tenían más experiencia en técnica y montaje que los pocos maestros mexicanos que laboraban en la escuela, no es de extrañarse que sus conocimientos fueran aprovechados para lograr una presentación decorosa ante las autoridades institucionales y así, tratar de adquirir apoyo presupuestal para consolidar la institución que en ese momento pasaba momentos de carencia.

En 1933 se llevó a cabo la primera gran presentación en forma de los alumnos de la ED, esta vez con cuatro montajes: *Cinco Pasos de danza* (inspirados en la investigación que se había hecho en Chalma años atrás), *Bailes Itsmeños* (coreografía que solían presentar las Campobello cuando bailaban de solistas), *Danza de Malinches* y, el número final con las hermanas Campobello como protagonistas, *La Virgen y las Fieras* inspirada en una leyenda Otomí.<sup>147</sup>

---

<sup>146</sup> [http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/119675/1/EB21\\_N173\\_P63-66.pdf](http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/119675/1/EB21_N173_P63-66.pdf)

Fecha de consulta: 11/12/13 Mérida Carlos, Mendoza Cristina (Prol. y selección de textos). *Escritos sobre Carlos Mérida sobre el arte de la danza...* p. 141-142. *op. cit.*

<sup>147</sup> *Cinco Pasos de Danza* fue presentado en el Teatro Hidalgo por la ED en noviembre, de 1934. Dentro de la pieza se apreció una muestra ritual de los concheros, fue decorada con trabajos de la clase de Plástica Escénica que impartía el profesor Carlos Orozco Romero, arreglo musical de Francisco Domínguez y acompañamiento de Rafael Sánchez y sus concheros. En dicha pieza bailaron 25 alumnos con el objetivo de

Las muestras escénicas fueron importantes porque era donde los bailarines evidenciaban su evolución corporal y técnica, adquirían experiencia en el manejo de escenario y legitimaban sus estudios ante la institución que los patrocinaba; había que ostentar que la ED estaba funcionando y que era compatible con el proyecto estatal posrevolucionario. Los apoyos financieros y los votos de confianza de las autoridades eran cruciales en la nueva escuela, que apenas contaba con recursos para mantenerse abierta. Por tanto las coreografías estaban apegadas a las inquietudes oficiales, giraban en torno a la modernidad, la promoción cívica, las figuras nacionalistas estereotípicas y las investigaciones en las Misiones Culturales.

Carlos Mérida y la subdirectora Nellie Campobello estaban muy bien relacionados con otros artistas, cabe destacar las colaboraciones con Carlos E. González, Carlos Orozco Romero, Carlos Chávez y los estridentitas Leopoldo Méndez y German Lizt Arzubide. Como toda institución que comienza en el posicionamiento de la cultura, la ED tuvo que luchar para mantenerse vigente y superar la falta de presupuesto y de un espacio propio. Durante los primeros años, su sede fueron dos pequeños salones del tercer piso de la SEP. La población de la escuela no era muy numerosa pero tenía necesidades cada vez más específicas.

Para estudiar danza, es necesario contar con requerimientos propios de la disciplina, mismos que no eran ni fáciles ni baratos de conseguir. Por ejemplo, los salones para ensayo debían ser bastante amplios y libres en espacio (sin columnas que corten el salón), tener duela de madera con sus respectivos respiraderos, tener espejos en las paredes y barras de

---

mostrar sus dos años ininterrumpidos de formación dancística. *La virgen y las fieras* fue una coreografía de Francisco Domínguez basada en una leyenda otomí, presentada en el Teatro Hidalgo en 1934. Fue interpretada por miembros de la Orquesta Sinfónica de México y la historia gira entorno a una virgen que se pierde en medio del bosque y es acosada por espíritus malos, al pedir ayuda, acuden a ella lobos, tigres, toros y leones “La virgen y las fieras” en Alberto Dallal, *Nomenklator de la Danza... op. cit.*

ejercicio, un lugar para el piano y para los músicos acompañantes y estar bien ventilado para evitar malos olores o que los espejos se empañen a la hora de practicar. También debía contar con baños especiales y vestidores donde los niños pudieran cambiarse y bañarse para estudiar, un gasto extra en el presupuesto estimado.

Carlos Mérida estuvo buscando el lugar ideal para la Escuela, porque la falta de espacio ya era insostenible para finales de 1933. A manera de solidaridad, el Director del Conservatorio Nacional de Música, Carlos Chávez, ofreció a Mérida un par de salones para que se continuara con las clases de danza en lo que tomaban posesión de alguna sede más indicada<sup>148</sup>. Mérida contó en una carta enviada a su amigo David Alfaro Siqueiros que consideró dos lugares posibles para la reubicación: uno en la calle de Sadi Carnot y otra en República de Cuba, en el centro de la Ciudad de México, pero ambas resultaron ser muy caras de mantener y de acondicionar. Chávez usó todas sus influencias en el medio del arte y de la política hasta que finalmente: “...después de tantas puertas que se cerraron, una se abrió. Así es, nuestro próximo hogar se llama Palacio de Bellas Artes. A finales de este año la ED tendrá como morada un Palacio”<sup>149</sup>.

### **La investigación de la danza**

Conseguir un lugar en el Palacio de Bellas Artes no fue fácil, meses antes de esta carta Mérida y su equipo se dedicaron a reestructurar el programa de estudios y a desarrollar su plan de trabajo. Desde un año antes de la concesión de la nueva morada, la comisión

---

<sup>148</sup> Seguramente esta breve estancia en el Conservatorio Nacional influyó en la manera de desarrollar el *Plan de Investigación de las danzas más características del país*, ya que Carlos Chávez tenía un plan similar sobre música en el que anhelaba hacer Academias de Investigación con áreas de especializadas en: Música Popular, Historia y Bibliografía y Academia de investigación de las Nuevas Posibilidades Musicales. En Betty Luisa de María Auxiliadora, Zanolli Fabila, *La profesionalización de la enseñanza musical en México, El Conservatorio Nacional de Música 1866-1996. Su historia y su vinculación con la ciencia, el arte y la tecnología en el contexto nacional*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1997, (Tesis para obtener el grado de doctorado en Historia) v.1, pp. 406-407.

<sup>149</sup> Jorge Gómez, *Atisbos, La Escuela Nacional de Danza en el Palacio de Bellas Artes...* p. 38. *op. cit.*

conformada por las hermanas Campobello, Carlos Orozco Romero, Francisco Domínguez y Carlos Mérida, diseñó un programa de investigación y otro de docencia<sup>150</sup>.

Su plan de investigación coreográfica propuso formar un equipo interdisciplinario dedicado a documentar las danzas de todo el país como pieza fundamental para emprender la labor de la ED. El equipo propuesto en un principio, contempló un técnico cinematografista, un músico, un etnógrafo, un coreógrafo y un pintor decorador que sería el director de este grupo de investigadores<sup>151</sup>.

Para facilitar la apropiación de conocimientos de las danzas mexicanas, el equipo de trabajo las agrupó en dos rubros: bailes mestizos y danzas indígenas, según “sus características propias”, mismas que no fueron especificadas en el protocolo de investigación. Cada una de estos grandes rubros estaban subdivididos por sectores geográficos y tenía un tiempo tentativo de duración en su estudio. A continuación se presenta en forma de tabla la información contenida dentro de esta reestructura del plan de estudios<sup>152</sup>:

---

<sup>150</sup> AHENDNYGC Folder 2/1933 3 de agosto de 1933, f. 20-23

<sup>151</sup> El cinematógrafo se propuso por primera vez para la preservación de la condición efímera de la danza. En el programa de Misiones Culturales era uno de los elementos incorporados en muchas de las expediciones, pero su objetivo, no era explícitamente enfocarse a la danza. La cinematografía era un medio para reproducir parcialmente los movimientos y las coreografías desperdigadas por el territorio nacional. Lamentablemente no encontré ninguna de las grabaciones cinematográficas de las pocas expediciones que se llevaron a cabo por parte de la ED, parece que estos materiales fueron parte de los datos que se han perdido en el tiempo. Tampoco se encontraron grabaciones de la etapa cardenista según los datos recabados en mi investigación las filmaciones oficiales en esta etapa estaban a cargo del Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP)

<sup>152</sup> La información del Proyecto de *Plan de Investigación Coreográfica de las más características danzas del país* fue recopilado por Cristina Mendoza en Mérida Carlos, Cristina Mendoza (Prol. y selección de textos). *Escritos sobre Carlos Mérida sobre el arte de la danza...* pp. 53-63. *op. cit.*

<b>Proyecto de investigación coreográfica de las más características danzas del país (1933)</b>				
<b>Bailes Mestizos</b>			<b>Danzas Indígenas</b>	
<b>Sector</b>	<b>Estado</b>	<b>Tiempo de investigación aproximado</b>	<b>Estado</b>	<b>Tiempo de investigación aproximado</b>
Sector Norte	Chihuahua, Coahuila, Sonora	3 meses	Baja California, Coahuila, Sonora, Nuevo León.	3 meses
Sector Occidente	Nayarit, Michoacán, Guerrero, Oaxaca.	4 a 5 meses	Guerrero , Jalisco, Oaxaca, Michocán	4 a 5 meses
Sector Centro Oriente	Puebla. San Luis Potosí, Estado de México, Hidalgo, Veracruz, Morelos	4 a 5 meses	San Luis Potiosi, Veracruz, Tlaxcala, Zacatecas, Tamaulipas	4 meses
Sur Sureste			Chiapas, Campeche, Tabasco, Yucatán	4 a 5 meses

\*Elaboración propia a partir del *Plan de Investigación Coreográfica* de 1933

Como podemos observar en la tabla, los sectores se eligieron tomando en cuenta la ubicación geográfica de los estados agrupados. Los meses destinados a cada sector se asignaron según un tiempo estimado de investigación, resulta curioso que las danzas indígenas se consideraron más complejas porque se mencionó que era difícil interactuar con comunidades de este tipo, debido al alto grado de desconfianza que sentían hacia los desconocidos o ajenos a sus costumbres<sup>153</sup>.

Una misión cultural significaba un gasto representativo para la SEP, no se podía mandar equipos para recolectar danza y música exclusivamente porque el programa tenía objetivos más amplios<sup>154</sup>. Finalmente se creyó más apropiado y barato que los informantes de los pueblos (los conocedores de las danzas de cada región), fueran a enseñar sus conocimientos a la ED; ya se sabía la dificultad que representaba mandar una comisión al lugar de origen de la danza, porque se tenía el antecedente de que en las festividades la gente estaba enfocada a vivir su ritual y no prestaban ayuda al equipo de investigación. A juzgar por los datos y las observaciones referidas, se trató de un proyecto basado en las Misiones Culturales, pero enfocado específicamente a la danza.

A través de ese proyecto de investigación clasificó y tipificó las danzas consideradas más “emblemáticas” de cada sector y de cada tipo. El primer sector refirió a los bailes indígenas, que según se dictaminó se derivaron directamente de las danzas

---

<sup>153</sup> Mary Kay Vaughan expone que los Misioneros y Maestros rurales que llegaron a Tecamachalco y otras comunidades de Puebla fueron mal vistos por los habitantes y en algunas ocasiones hubo violencia física hacia los enviados a la misión. Mary Kay Vaughan *La política cultural en la Revolución: maestros, campesinos y escuelas en México, 1930-1940... op. cit.*

<sup>154</sup> En el Gobierno de Abelardo L. Rodríguez hubo Misiones Culturales en los estados de Guanajuato, Guerrero, Michoacán, Morelos, Puebla, San Luis Potosí, Sinaloa, Sonora, Tlaxcala, Veracruz, Yucatán, Coahuila, Colima, Chiapas y Chihuahua. En el período presidencial de Lázaro Cárdenas en Campeche, Baja California Sur, Tabasco, Michoacán, Aguascalientes, Nuevo León, Guerrero, Oaxaca, San Luis Potosí, Morelos, Estado de México, Nayarit, Hidalgo, Chihuahua, Durango, Guanajuato, Chiapas, Tamaulipas y Jalisco. Los reportes de cada una de las misiones eran muy diferentes, solo en algunos se incluyó referencias acerca de la danza y música. Secretaría de Educación Pública, *Dirección de Misiones Culturales*, (Catálogo), México, 1994.

efectuadas por los grupos ancestrales de “etnias originarias”. En la siguiente tabla se agrupa la información a este respecto.

<b>Danzas Indígenas Proyecto de investigación coreográfica de las más características danzas del país 1933</b>			
Sector	Estado	Danza	Origen o adscripción
Sector Norte	Chihuahua	Sones Tarahumaras	Indígena
	Coahuila	Los matachines	Indígena
		Danza de los caballitos	Mestiza
	Sonora	Danza de matachines	Yaqui
		Soo-i (El coyote)	Yaqui
		Venadito	Yaqui
Sector Occidente	Nayarit	Tamaik-tutu	Huichol
	Michoacán	Las sembradoras	Tarasco
		Los viejitos	Tarasco
		Los apaches	Tarasco
		Los moros	Tarasco
		Los negros	Tarasco
		Las sonajas	Tarasco
	Guerrero	Los conejos	Indígena
		Los Santiagos	Indígena
		Los moros	Indígena
		Los mudos	Indígena
		Los tlacoleros	Mestiza
		Los apaches	Indígena
		Los diablos	Indígena
		Los gachupines	Mestiza
		Manueles	Mestiza
		Espanoles	
		Tres potencias	
	Oaxaca	Mascaritas	Mestiza
		Los negritos	Indígena
		La conquista	Indígena
		Santiagos	Indígena
		Moctezuma	Indígena
		Danza de la pluma	Indígena
		Danzantes	Indígena
		Danza de Malinches	Indígena
		Danza de los rubios	Indígena
		Danza de la conquista	Indígena
		Los Santiagos	Indígena

\*Elaboración propia a partir del *Plan de Investigación Coreográfica de 1933*

El segundo grupo de danzas que se tipificó y clasificó, fueron las mestizas, que hacían referencia a aquellos bailes con alguna influencia española u otro sincretismo cultural:

Proyecto de investigación coreográfica de las más características danzas del país 1933 Bailes Mestizos			
Sector	Estado	Danza	
Sector Norte	Baja California	El tupé	
		El Chaverán	
		La yuca	
	Coahuila	Los panaderos	
	Sonora	Pazcolas	
	Nuevo León	Las Virginias	
Sector Occidente	Guerrero	Chilenas	
		Sones Costeños	
		Jalisco	Mariachis
		Oaxaca	Los panaderos
			Sones Costeños
			Sones Itsmeños
			Jarabe Taleano
			Petenera La mora
			Jarabes serranos
			Fandangos
			Jarabes Mixes
			Cuadrillas
	Michoacán	Jarabes abajeños	
Sector Centro Oriente	San Luis Potosí	Sones huastecos, huapangos	
	Veracruz	Sones Costeños Huapangos	
	Tlaxcala	Jarabe tlaxcalteca	
	Zacatecas	El zuchitl	
	Tamaulipas	Huapangos Tamauliecos	
Sector Sur- Sureste	Chiapas	Sones chiapanecos	
		Bailes regionales	
		Yucatán	Zapateados
			Jaranas Yucatecas
		Boleros	

\*Elaboración propia a partir del *Plan de Investigación Coreográfica de 1933*

<b>Danzas Indígenas Proyecto de investigación coreográfica de las más características danzas del país 1933</b>			
Sector	Estado	Danza	Origen o adscripción
Sector Centro Oriente	Puebla	Voladores	Indígena
		Danza de los negros	Indígena
		Danza de los quetzales	Indígena
		Danza de los Santiagos	Indígena
		Danza de moros y españoles	Zacapoaxtla
		Danza de Toreadores	Zacapoaxtla
		Danza de Tocatines	Zacapoaxtla
		Danza de tecuanes	Zacapoaxtla
		San Luis Potosí	Matachines
	Estado de México	Los Indios	Otomí
		Xochipitzahuac	Otomí
		Matlachines	Huastecos
		Tecomatles	Huastecos
		Danza de xhitas	Otomí
		Danza de pastoras	Mazahua
		Danza de cintas	Otomí
		Danza del espejo	Otomí
		Danza de apaches	Mestiza
	Hidalgo	Izhuites	Otomí
		El Malinche	Otomí
		El palo volador	Otomí
		Las tres personas	Otomí
		La virgen y las fieras	Otomí
	Veracruz	Danza de negros	Sin clasificación
		Moros y españoles	Sin clasificación
		Cuanegros	Sin clasificación
		El tigrillo	Sin clasificación
		El gavilán	Sin clasificación
		El chul	Sin clasificación
		Quetzalez o huahuas	Sin clasificación
	Morelos	Cañeros	Sin clasificación

\*Elaboración propia a partir del *Plan de Investigación Coreográfica de 1933*

No hay información de las razones por las que se eligieron estas danzas de entre todas las que existían en el país, lo más lógico es que se hayan basado en los registros de preservación musical de las Misiones Culturales. Se desconoce quien asesoró al grupo para poder llevar a cabo este proyecto, recordemos que Francisco Domínguez había participado activamente en varias de las Misiones Culturales y que Carlos Mérida fue parte de las expediciones a Teotihuacán junto con Manuel Gamio, ambos tenían cierta experiencia antropológica en diseñar proyectos de investigación de ese tipo<sup>155</sup>.

Los cuadros de información recopilados a partir del mencionado proyecto son muy amplios y contienen las danzas “mestizas” e “indígenas” que se consideró importante conservar mediante un criterio de elección basado en la ideología nacionalista. ¿Cómo se puede saber qué baile es más mexicano que otro? Una vez más tenemos presente el elemento indígena como respuesta del grupo de investigación a la legitimidad de la preservación de una danza considerada mexicana<sup>156</sup>.

Dentro de la primera tabla aquí expuesta vemos que se excluyeron danzas indígenas de algunos estados de la república como: Baja California, Sinaloa, Durango, Nuevo León, Tamaulipas, Colima, Jalisco, Zacatecas, Tlaxcala, Querétaro, Aguascalientes, Guanajuato, Tabasco, Yucatán, Chiapas y Campeche; algunos de ellos con una población indígena muy importante, por ejemplo los estados del Sureste que ni siquiera se consideraron dentro de los sectores estudiados.

Hubo una selección sesgada entre los estados incluidos en el programa, las danzas tomadas en cuenta para el proyecto de investigación no eran todas las existentes dentro del

---

<sup>155</sup> Mario de la Torre (ed.) *Carlos Mérida en sus noventa años 1891-1984...* p. 38 *op. cit.*

<sup>156</sup> La ED en ese periodo se preocupó por solicitar mapas y fotografías a los Talleres Foto-cinematográficos para emprender sus investigaciones sobre las danzas del país. Los mapas resultaban importantes para sistematizar las regiones a estudiar y los mapas permitían ver la indumentaria con la que se realizaban las diferentes danzas y hasta las actitudes con que se bailaban.

territorio nacional, ni por estado ni por etnia. Había miles de pueblos con millares de danzas diferentes que se iban modificando con el pasar de los años, con los cambios culturales, con los encuentros, desencuentros, nuevas tecnologías, creencias o costumbres. Había regiones donde una misma pieza musical se bailaba de diferentes maneras con variaciones en sus formas y significados.

Dentro de las investigaciones para la ED, las danzas indígenas, se clasificaron por etnia: yaquis, tarascos, zacapoaxtlas, otomís, huastecos y mazahuas, las demás danzas fueron agrupadas en la categoría general de “indígenas”, sin diferenciar su pertenencia a alguna etnia o si esta clasificación era diferente a la adscripción de un grupo concreto, se desconoce por qué. Dentro de las categorías indígenas, también se usó la de “mestiza”, aunque no explican por qué no se incluyó dentro de la clasificación especial para los bailes mestizos. ¿Por qué una etnia es seleccionada y otra no? y dentro de las etnias que son seleccionadas ¿por qué se escogió una danza y no otra?.

Quedan muchas preguntas abiertas para poder analizar en cada uno de los casos. Por ejemplo la danza de los *Matachines* se tomó en cuenta para los estados de San Luis Potosí y Coahuila, pero se dejó de lado la versión que se hacía en Durango, una de las más famosas al día de hoy. *La danza de negros* que se tomó representativa de los estados de Michoacán y Puebla, pero se dejaron de lado las versiones que se hacen en Veracruz y Estado de México, todas homónimas pero completamente diferentes en música, coreografía y vestuario. Estas situaciones podemos atribuir las al material disponible con que se contó para armar este plan de trabajo, relacionado con los resultados concretos de las Misiones Culturales.

El segundo cuadro, referente a los bailes mestizos, fue clasificado de manera diferente a las danzas indígenas, que están especificadas por el nombre preciso de la pieza.

En los bailes referidos en la segunda tabla se anexan por título de la coreografía específica, por ejemplo: *jarabe taleano* de Oaxaca o *el tupé* de Baja California, pero también se incluyen regiones en donde se denota el estudio por género musical, por ejemplo chilenas, mariachis, huapangos o sones costeños sin tener específicamente el nombre de la pieza o piezas a las que se le daría mayor prioridad estudiar. Es así como algunas piezas emblemáticas del nacionalismo mexicano en ese momento, como el *jarabe tapatío*, se dejaron de lado para ser generalizadas en jarabes o mariachis.

Sería muy interesante dar seguimiento a cada una de los proyectos concretados del plan de investigación coreográfica y saber si las representaciones de éstas dentro de la ED, contribuyeron a conformar algunos de los estereotipos o arquetipos estatales que encontraron en las coreografías, trajes típicos o formas de baile, símbolos de identidad; por ejemplo los sones jarochos o de sotavento para el estado de Veracruz, o la danza del venado para el estado de Sonora (que años más tarde hasta se incluiría en su escudo estatal). Hay varios elementos culturales a tomar en cuenta cuando se trata del estudio de los estereotipos estatales. Personalmente, pienso que los repertorios en la ED y sus numerosas representaciones en actos oficiales sí pudieron influir en el arquetipo de varias figuras que se promovieron en ese momento<sup>157</sup>.

Algunas de las clasificaciones de las danzas y bailes son contradictorias, por ejemplo el caso de la danza del venado, que está clasificada en danzas indígenas, pero en los bailes mestizos se incluye las pascolas, género al cual pertenece la *danza del venado*. El Plan de Investigación Coreográfica, tenía los objetivos de estudiar la danza en su conjunto,

---

<sup>157</sup> Por ejemplo la representación de bailes típicos con sus respectivos trajes en los calendarios de la época por la empresa Galas de México. Artistas como Vicente Morales, Armando Drechsler, Jorge González, Jesús Helguera, Eduardo Cataño, Ángel Marín, Humberto Limón y los hermanos Bribiesca, pintaron numerosas litografías que promovieron el traje típico y hasta las características físicas ligadas a una entidad federativa en concreto. *Exposición Calendarios Mexicanos*, Museo Soumaya (Plaza Loreto) 2015.

especificar los pasos su nomenclatura, descripción, carácter, las evoluciones de la danza, las actitudes coreográficas, el estudio de los grupos, la forma de moverse, el número de personas que intervenían, el argumento de la danza, su carácter y procedencia, su “grado de pureza”, indumentaria, la forma de la misma, la relación del vestuario con el argumento, el estudio del color de los trajes, (como el material, su confecciones, etc), aspectos plásticos de conjuntos, estudios de los escenarios en que se mueven y los tipos de danzantes (“raza, aspectos físicos, plásticos, grado de belleza, carácter”, etc.)<sup>158</sup>

Como puede verse, la metodología de investigación propuesta en el Plan se centró en la percepción física y estética de los discursos de raza, aún presentes en los debates políticos y sociales. Hay muchas aristas para analizar este proyecto, cabe mencionar que marcó claramente los objetivos de la escuela y del género dancístico que se adoptó como la propuesta idónea de “danza mexicana”. Se incursionó en la danza folclórica de concierto con la adaptación escénica de los bailes o danzas indígenas que se efectuaban en los pueblos del interior del país.

En la ED no se bailó exclusivamente danza folclórica, pero se comenzó a teorizar por primera vez acerca de ella, a pesar de que este género había formado parte muy importante de la vida cotidiana desde hacía tiempo. La investigación de la danza y el uso de los resultados para formar nuevas coreografías, convencieron a los funcionarios de la SEP para otorgarle a la ED un espacio en el Palacio de Bellas Artes, símbolo renovado de los alcances posrevolucionarios, un gesto importante de apoyo, de credibilidad y de legitimación para el nuevo proyecto.

---

<sup>158</sup> Carlos Mérida, Cristina Mendoza (Prol. y selección de textos). *Escritos sobre Carlos Mérida sobre el arte de la danza ...* p. 59- 60 *op. cit.*

### El Palacio de Terpsícore

El sábado 29 de septiembre de 1934 estaban listos los preparativos para inaugurar el Palacio de Bellas Artes, se esperaban más de dos mil personas en la ceremonia, altos funcionarios entre ellos. El presidente de la república, Abelardo L. Rodríguez, se presentó en punto de las 10 horas acompañado por el licenciado Eduardo Vasconcelos, Secretario de Educación Pública, y de Antonio Castro Leal, Jefe del Departamento de Bellas Artes. Acto seguido de la ceremonia, la Orquesta Sinfónica tocó algunas piezas musicales bajo la dirección de Carlos Chávez. Más tarde, a las 21: 00 horas, se llevó a cabo la primera representación teatral, con la obra: *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón.

El lunes 1 de octubre comenzó la primera temporada del gran Teatro Nacional, en esta noche de gala se incluyeron los espectáculos más fastuosos para dar la bienvenida a las artes escénicas al nuevo recinto. Como primer número, la Orquesta Sinfónica de México tocó la *Primera sinfonía* de Beethoven, bajo la dirección de Carlos Chávez; acto seguido la orquesta tocó *Rosamunde* de Schubert, para después acompañar al Ballet de Montecarlo en su interpretación de *El pájaro de Fuego*. Finalmente, el Grupo Coral de Conservatorio se unió a las Escuelas Nocturnas de Arte de Trabajadores para cantar en polifonía *La sinfonía proletaria*<sup>159</sup>.

Para entonces la ED, apenas tenía año y medio de haber sido creada, los alumnos aún carecían de conocimiento dancístico, no tenían la experiencia como para engalanar esta noche tan esperada, que significaba para todos una oportunidad inigualable. Desde que se dio a conocer el programa tentativo de la Noche de Gala Inaugural, los alumnos de la ED

---

<sup>159</sup> “Solemne inauguración del Palacio de Bellas Artes se efectuó esta mañana”, 29 de septiembre 1934, p. 1, 2. *Programa Inaugural de Palacio de Bellas Artes* sábado 29 de septiembre de 1934.

perdieron oportunidad de externar a las autoridades sus deseos para que los tomaran en cuenta:

si la invitación del ballet de Monte Carlo es un hecho ya inevitable, nosotros queremos trabajar en los espectáculos de inauguración, para probar que México tiene su propio cuerpo de Baile Clásico que puede ser presentado frente a las costosas compañías profesionales extranjeras... suplicamos a usted señor secretario, tome en consideración este nuestro justo y común deseo y comisione al señor Hipolyt Zybin dándole la posibilidad y tiempo necesario para llevar a cabo esta empresa con todo el éxito y lucimiento posible. Con esta acción señor Secretario va una vez más a demostrar su anhelo por la cultura nacional, defendiendo el prestigio de nuestra escuela<sup>160</sup>.

El profesor Zybin posiblemente era el único maestro de la ED que podía montar un espectáculo al nivel requerido en tan corto tiempo, sin embargo, las autoridades decidieron que era muy arriesgado hacer esta encomienda y se negaron a la petición, optando por presentar al Ballet de Montecarlo, a pesar de que entre los objetivos del nuevo Palacio, estaba el apoyo del arte mexicano por encima del extranjero:

El Palacio de Bellas Artes no puede cerrar sus puertas a los elementos mexicanos en espera de que llegue el día en que sin apoyo oficial que estimule el interés y dirija el gusto del público, nuestro teatro se transforme milagrosamente en el teatro que todos quisiéramos que fuera. El teatro mexicano sujeto a difíciles condiciones de trabajo que conocen todos, no podrá progresar, si no cuenta con la atención y el auxilio del Estado.<sup>161</sup>

A pesar del descontento de los alumnos por no ser incluidos en el programa inaugural, la ED se trasladó a su nueva morada días después de la ceremonia inaugural del Palacio, los alumnos iban a emprender un nuevo camino en el escenario mexicano más importante de la posrevolución, símbolo del pasado, de la majestuosidad, pero también de los anhelos de

<sup>160</sup> AHENDNYGC Folder 2/1933, 1 de agosto de 1934.

<sup>161</sup> Secretaría de Educación Pública, *Memorias de la Secretaría de Educación Pública*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1934, p. 343.

modernidad<sup>162</sup>. Los ojos de los intelectuales, de los artistas y del gobierno estaban puestos en el desarrollo de aquellos pequeños bailarines, aunque no fueron los únicos residentes del Palacio en esos momentos, compartieron morada con el Conservatorio Nacional de Música y la Compañía de Teatro<sup>163</sup>. El primero era una institución consolidada desde el siglo XIX, por sus aulas habían pasado los músicos y compositores más importantes del país, la segunda, un proyecto joven pero respaldado por actores muy renombrados como Fernando Wagner y Fernando Soler.

---

<sup>162</sup> El Palacio de Bellas Artes era heredero del gran Teatro Nacional, su planeación fue encomendada al arquitecto Adamo Boari para conmemorar el centenario de la independencia, pero la lucha revolucionaria impidió que tanto éste como el incipiente Palacio de Justicia quedaran terminados en el porfiriato. Al término de la revolución armada, el recinto planeado para deleitar a las élites porfirianas, no tenía mucho en convergencia con el discurso revolucionario nacionalista dirigido hacia las masas y tuvo que ser remodelado en su arquitectura interior para poder albergar mayor cantidad de personas (2000 asistentes) y otorgarle un nuevo significado revolucionario a todo el conjunto. El considerar a la recién inaugurada ED dentro de este espacio de las Bellas Artes significó no solamente un voto de confianza sino la legitimación de las propuestas que ahí se construirían, la encomienda oficial de que en la ED bailarían lo “puramente mexicano”, abalados completamente por los otros gremios artísticos y por el Estado.

<sup>163</sup> Curiosamente la documentación del año 1934 está perdida en el AHENDNYGC, en el AHSEP y en el AHPB. Puede ser que al principio de las actividades en la nueva sede se tuvieran tantos gastos que se omitió el control sobre la documentación que se manejaba.



**Alumnas de la Escuela de Danza en el Palacio de Bellas Artes, atrás se alcanza a ver el edificio de correo. En la foto aparecen: Bertha Hidalgo, María Roldan e Isabel Luna, circa. 1938.**

Sin duda alguna, el que se haya otorgado como sede el Palacio de Bellas Artes, significó una oportunidad de oro para la ED, por que pasó de ser un proyecto incipiente a uno respaldado por las instituciones mexicanas mas consolidadas en la cultura. La danza fue considerada oficialmente dentro del proyecto artístico nacionalista posrevolucionario. En este gesto, se tomó a la ED como un laboratorio de creación escénica conjunta en búsqueda de nuevas propuestas.

En este punto, es importante mencionar que también hubo algunos intelectuales que estuvieron en contra de la apertura del Palacio de Bellas Artes y los 500, 000 pesos que le destinaron del presupuesto porque lo consideraron un gasto burgués y poco acorde con las

necesidades del país<sup>164</sup>. Recordemos que en estos momentos el arte se definió como un catalizador en la concientización social de las masas. La danza ya estaba ligada con la burguesía en el imaginario social debido a su historia y desarrollo, para ganarse la simpatía de los artistas e intelectuales por lo que, la ED tendría que trabajar arduamente para librarse de estos estereotipos y ser reconocida como un miembro respetable dentro de las artes.

### **La danza: concentración de todas las artes**

En la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) no existía una sección de danza propiamente dicha a pesar de que cada una de las artes tenía su unidad representativa, (incluso las referentes a las nuevas tecnologías, como el cine). ¿Por qué? una vez más, nos topamos con la asociación de la danza a la burguesía. La danza de concierto occidental obtuvo su máximo desarrollo dentro de las monarquías, desde la creación de la Academia Real de Danza en Francia. El ballet reinó en los escenarios por más de dos siglos y estuvo siempre ligado a la realeza, alcanzó uno de sus puntos culminantes en la Rusia zarista con la fundación del Teatro Bolshoi en 1856, por lo tanto, en el imaginario estuvo ligada a las clases altas.

Además, su condición efímera dificultaba la trascendencia de su ideología y de algunos de sus mensajes, porque para apreciar una obra de danza en toda su extensión, necesariamente tendría que verse en vivo o captar algunos de sus grados de influencia por medio de fotografías o cine, lo que disminuía el número de espectadores que recibían sus mensajes y ponía barreras al tratar de poner a la danza en posición de concientizadora de las masas. Otra de las posibles razones por las que a la danza no se le dio una sección dentro de

---

<sup>164</sup> También criticaron a Diego Rivera nombrándolo “el pintor yanky” o “El pintor hambreador del pueblo...La burguesía tiene un nuevo centro recreativo a costa de la ignorancia de las masas populares” en *El Machete*, 10 octubre de 1934 p. 4.

la LEAR, fue que el gremio como tal estaba en formación y era mayoritariamente conformado por mujeres, a las que generalmente no se les atribuía un papel en la vida pública o política. En general, no se consideraba que los bailarines fueran inteligentes, ni aptos para tomar decisiones importantes, el claro ejemplo es que no se les encomendó la dirección de la ED, aunque se desconoce si dentro de la LEAR existían bailarines a pesar de la falta de la sección de danza, este es un punto más a considerar para futuras investigaciones.

De entre los datos que pude recopilar a lo largo de mi investigación, destacan únicamente dos miembros activos involucrados en la danza: Armen Ohanian y el propio Carlos Mérida. La biografía de Ohanian está por escribirse aún, sería muy interesante poder reconstruir su vida, el pensamiento de esta mujer tan comprometida con las artes escénicas y el pensamiento político de izquierda, ya que ahora solo contamos con algunos datos aislados.

Hoy en día sabemos que Ohanian era de origen persa, llegó a México aproximadamente en 1919, estuvo dedicada a escribir sobre artes escénicas en su sección de *El Nacional* y *Frente a Frente*, (el organismo oficial de la Liga). Destacaron sus textos con claras tendencias “socialistas”, en los que frecuentemente criticó al gobierno e hizo referencia a los ideales de la URSS. No escribió mucho sobre danza en particular, pero destacó que las artes escénicas debían ser experimentales e incluir constantemente nuevos elementos dentro de sus repertorios. Se tiene conocimiento de que Armen Ohanian convino

su oficio de bailarina con el de escritora y militante de la LEAR, siendo, posiblemente, la única bailarina dentro de dicha asociación <sup>165</sup>.

En 1935 Carlos Mérida fue director de la ED, la figura con más autoridad para hablar de la danza. En el Congreso de la LEAR de 1935, presentó una ponencia sobre las problemáticas de la danza y el teatro <sup>166</sup>. Una de las principales dificultades planteadas en su ponencia fue que no sólo se necesitaba la formación profesional en estas disciplinas, sino que también se requería fomentar el gusto popular por las artes escénicas, ya que existía un enorme desconocimiento hacia ellas.

Mérida reconoció que la ED era un logro institucional que daría a la danza el nivel técnico y estético que merecía, resaltó la importancia de estudiar de manera más sistematizada y profesional las danza aborígenes y de incursionar en las nuevas tendencias mundiales en esta disciplina, porque consideró que en ocasiones la danza folclórica llegaba a extremos pintorescos con la obsesión por el nacionalismo.

Además, presente la importancia de contar un mensaje profundo dentro de la creación coreográfica, según el pintor, dicho mensaje debería estar siempre por encima de la técnica y advirtió que si esto no se cumplía, se caería en el riesgo de agotar la estética y banalizarla, puso como ejemplo el ballet ruso, que llegó a un estado de perfección técnica que no se podía ya superar y agotó sus posibilidades discursivas. Reafirmó que los mejores intentos de creación coreográfica se habían hecho en la ED bajo su cargo y que solo con el apoyo del gobierno y el reconocimiento de la importancia de este por parte de otros artistas, se podía llegar a tener la danza que México merecía.

---

<sup>165</sup> Aulestia Patricia, *Historias Alucinantes de un mundo ecléctico, 1910-1939*, México, Ríos de Tinta, Arte Cultura y Sociedad Editores, 2013.p 175- 188. *Frente a Frente*, México, 6 de nov 1936, *El Nacional dominical*, México, No. 199, 3 de febrero 1931 p. 4

<sup>166</sup> *Frente a Frente*, México, 7 enero 1937. p. 6.

Dos años más tarde, ya sin la dirección de la ED en sus manos, Mérida volvió a presentar una ponencia en el Congreso de la LEAR, esta vez con críticas menos favorables para esta institución. Mérida omitió a la ED en su discurso y habló de la importancia de crear una escuela de formación dancística. Afirmó que este nuevo centro debería dejar de lado el nacionalismo por considerarlo un obstáculo en la creación coreográfica, propuso como acción fundamental traer dos maestros con formación en Estados Unidos para renovar las tendencias de la danza en México. Evidentemente, consideró superada o insuficiente la orientación que se le dio a la ED y exigió una mejor formación dancística<sup>167</sup>.

En esta segunda ponencia, Mérida había roto con la ideología nacionalista, para esa temporalidad estaba relacionado con las nuevas tendencias de danza moderna estadounidenses, consideró insuficientes los esfuerzos de la ED en su empeño de formar bailarines. Es un claro ejemplo de que brindó apoyo a los nuevos grupos de bailarinas que surgían con propuestas alternas a la institución que había comandado años atrás.

En ambas ponencias, Carlos Mérida representó dignamente a la danza ante otros gremios al hablar de su importancia y trascendencia, exaltó su complejidad y sobre todo sus posibilidades. Mientras estuvo al frente de la ED, incorporó elementos que enriquecieron la consolidación de esta institución, se le dio preponderancia a los aspectos plásticos escénicos y teatrales tangencialmente relacionados con la danza. Su enfoque de pintor dentro del plan de estudios desarrollado, ayudó a diversificar los conocimientos de los futuros bailarines y con ellos, a explorar su capacidad creativa. Permitió a los alumnos

---

<sup>167</sup> Sin Autor, "Resumen del Congreso de Escritores y Artistas Resoluciones sobre danza mexicana moderna" *Frente a Frente*, México, No. 8, marzo 1937.

mezclar la ejecución de la danza con la coreografía y manejar un plan sistematizado de apropiación de danzas indígenas y mestizas a lo largo del país.<sup>168</sup>

En sus textos de danza se nota el gran interés de Mérida por aprender de este arte, que en principio le resultó ajeno. Hasta su hija, Ana Mérida decidió consagrarse a la danza; inició su formación profesional en la ED, institución que para ambos, padre e hija, significó un parteaguas en sus carreras profesionales y en el rumbo que decidieron darle a sus vidas. Carlos Mérida dejó la dirección de la ED en el año de 1935, debido a un viaje por Estados Unidos donde tuvo la oportunidad de exponer su obra en los Ángeles, Chicago y Nueva York, pero ni él, ni Ana, podrían desligarse en lo sucesivo a la danza<sup>169</sup>.

### **Francisco Domínguez, la danza en partituras musicales**

En marzo de 1935, el jefe del Departamento de Bellas Artes, José Muñoz Cota, nombró nuevo director de la ED al músico Francisco Domínguez. Es una figura que aún falta por investigar dentro de la historiografía del arte mexicano, pero se sabe que estudió en el Conservatorio Nacional de Música con Julián Carrillo y que en los años veinte participó en el proyecto del Teatro Murciélago por invitación de Luis Quintana para musicalizar las obras con temáticas folclóricas. Considero necesario recalcar que ese proyecto, se involucraron

---

<sup>168</sup> Dentro de las escuelas de formación profesional de danza folclórica aún se enseña dividiendo por regiones geográficas bien diferenciadas, danzas de los estados de manera muy estereotípica: Danza Regional. Muchos de los repertorios utilizados actualmente aún corresponden a las listas antes mencionadas, valdría la pena hacer un estudio pormenorizado acerca de esto: [http://www.sgeia.bellasartes.gob.mx/pdf/nellie\\_licenciatura\\_educacion\\_dancistica.pdf](http://www.sgeia.bellasartes.gob.mx/pdf/nellie_licenciatura_educacion_dancistica.pdf) Fecha de Consulta: 20/12/13.

<sup>169</sup> Ana Mérida recibió sus primeras lecciones de danza en la ED, posteriormente se trasladó al North Texas State Teacher College, donde culminó su educación dancística para luego incorporarse al Ballet Paloma Azul dirigido por Ana Sokolow. En 1946 formó el Ballet Waldeen junto con Guillermina Bravo lo que le permitió ser una de las figuras más destacadas en el ámbito de la danza y dirigir junto con Guillermina Bravo, la primera alternativa profesional a la ED, ADM, en 1947. Carlos Mérida por su parte dio un giro a su estilo en el arte dando pie a la experimentación de nuevas técnicas en el dibujo, siguió colaborando en la escenografía de muchas obras de danza, por mencionar algunas *El renacuajo paseador* de Anna Sokolow (1940), *En La boda* de Waldeen (1945), *Día de difuntos* de Nellie Campobello (1947) y *Psique* de Ana Mérida (1957). Cesar Delgado (coord.), *Diccionario biográfico de la danza mexicana*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009. pp. 276-277 y “Ana Mérida” en Alberto Dallal, *Nomenklator de la Danza. op. cit.*

artistas como el escenógrafo Carlos E. González y Carlos Mérida. El propio Mérida señaló al Teatro Murciélago como “el antecedente feliz de la ED” porque en él, se buscó hacer un laboratorio interdisciplinario en donde las artes experimentaran e interactuaran con lo “propiamente mexicano”<sup>170</sup>.

Domínguez también colaboró con el folclorólogo Vicente T. Mendoza en la recopilación de muchísimas piezas musicales y trabajos etnográficos. La cercanía con la música de los pueblos le dio un “sello mexicano” a su estilo de composición, lo que le valió trabajar con la coreógrafa Yol- Itzma (Rebeca Viamonte), en varias de sus presentaciones del Teatro Orientación. Su cercanía con la danza ya estaba trazada cuando empezó a colaborar con la EPD en 1931 y con el replanteamiento del proyecto de la ED un año más tarde.

Cuando tomó el cargo de director, consideró importante cambiar el plan de estudios para mejorarlo y amentar los años de formación de los estudiantes. Amplió el programa de 3 a 5 años para los bailarines que quisieran ser solistas. El primer año de estudio estuvo enfocado en realizar ejercicios de técnica y de rítmica musical para entrenar al cuerpo de acuerdo al Método Dalcroze. Se le restó importancia al elemento escenográfico, que se convirtió en materia optativa y se incorporaron las materias de: historia de la danza, danza moderna, oriental, española, regional, ballet, ritmos indígenas y creación coreográfica para el último año de especialidad<sup>171</sup>.

Dentro de sus tareas como director se le encomendó, junto con la profesora de ritmos mexicanos (Nellie Campobello), trabajar semanalmente en la documentación de diferentes danzas del país, estudiadas en las Misiones Culturales y la música recopilada por

---

<sup>170</sup> Mérida Carlos, Mendoza Cristina (Prol. y selección de textos). *Escritos sobre Carlos Mérida sobre el arte de la danza ...* p. 143 *op. cit.* Cesar Delgado (coord.), *Diccionario biográfico de la danza mexicana ...* p. 149. *op. cit.*

<sup>171</sup> AHENDNYGC Folder 1935, 16 de abril de 1935 s/f

el Conservatorio Nacional de Música, todo con la finalidad de ampliar el acervo dancístico y los repertorios de representación, para este cometido respetó la sistematización por regiones culturales efectuada en la anterior administración.

El plan de trabajo de la gestión de Mérida y la nueva sede en el Palacio de Bellas Artes, le dieron una proyección muy positiva a la escuela, cada vez crecía más su popularidad. Para 1934 contaba con más de 400 alumnos y la admisión a la ED era abierta, cualquiera podía inscribirse, no había ningún examen de admisión, ni médico, ni de habilidades corporales. Constantemente se recibían solicitudes de funcionarios de gobierno que deseaban incluir en las filas del alumnado a sus hijas, por considerar a la danza apropiada para cultivar sus cuerpos con la “delicadeza que la mujer necesitaba”. Esta idea, hacía alusión a los movimientos en apariencia etéreos y delicados del ballet, que difundía aparente suavidad, adecuada para cuidar el cuerpo fértil de la mujer, que “podía dañarse” por los deportes rudos o con demasiado contacto físico.

Las peticiones de funcionarios para que admitieran a sus hijas y la discontinua asistencia de los alumnos que se inscribían en general, contribuyeron a la inestabilidad de la población de la ED. Al tratarse de funcionarios públicos importantes, la dirección de la escuela no podía rechazar a sus hijas y pasaba por alto muchos detalles físicos que no siempre ayudaban a estas niñas en el desarrollo de sus cuerpos y que las ponían en desventaja frente a otras que contaban con las aptitudes necesarias para dedicarse a la danza. Seguramente las niñas, obligadas a estudiar en la escuela, no se comprometían lo suficiente con la disciplina que demandaba mucho tiempo y esfuerzo para conseguir resultados adecuados, dejaban la escuela al poco tiempo de haber ingresado como puede verse en las cifras de la siguiente tabla:

<b>Población de la Escuela de Danza 1932-1940</b>			
Año	Población Masculina	Población Femenina	Población Total
1932	7	132	139
1933	13	192	205
1934	Sin datos exactos	Sin datos exactos	Sin datos exactos
1935	7	396	400
1936	9	123	132
1937	17	350	367
1938	13	587	600
1939	5	592	597
1940	6	606	612

\*Elaboración propia a partir de la consulta del AHENDNYGC.

Podemos apreciar que la ED aumentó en población un 51% después de su cambio de sede al Palacio de Bellas Artes, después tuvo una notable caída en 1936, producto de todas estas vicisitudes con alumnos irregulares, para posteriormente ir creciendo hasta tener una población más o menos estable en los últimos años de la década de los treinta. Llama la atención que la población masculina fue disminuyendo, contrario de la femenina, producto de los estereotipos que se le atribuyeron a los bailarines.

La danza no se consideraba todavía como una carrera profesional, apenas se estaba abriendo brecha para poder formar futuros bailarines y bailarinas, por lo cual a veces los padres no medían la dimensión de compromiso que se requería para que sus hijos se dedicaran a la danza de manera definitiva y terminaban por sacarlos de la escuela al poco tiempo de haber ingresado, porque pensaban esta estancia como un hobby. La población inestable y la falta de un examen de prueba a los aspirantes, retrasaron el proceso de crecimiento técnico grupal homogéneo, lo que sumó un obstáculo más a vencer en las cada vez más numerosas presentaciones ante organismos oficiales.<sup>172</sup>

La SEP aumentó los números de colaboración de la ED en festivales, esto implicaba que los niños participaran en ensayos y eventos extraclase. Para solucionar los permisos con

---

<sup>172</sup> AHSEP C. 23, Exp. 39.

los padres de familia, se incorporó un programa de servicios sociales; es decir, las participaciones extramuros se volvieron obligatorias, se consideraron parte de las calificaciones finales. Cada alumno tenía que participar en cierto número de eventos especiales que la SEP o cualquier otra instancia encomendara de manera oficial a la Escuela.

Así, el tiempo que los alumnos dedicaron a la ED se prolongó, ya no bastó estar ahí solo por las tardes, como se contempló en el programa original, si no asistir a los eventos necesarios a la hora que fuera, el día que fuera; cuestión que mermó su población por la insatisfacción de los padres, pero también depuró el alumnado, dejando espacios abiertos para que los estudiantes más interesados destacaran en su constancia dentro y fuera de la Escuela.

La administración de Francisco Domínguez también regularizó las asesorías que la ED daba a otras instancias. Llegaban cartas de todos lados del país y algunas de Estados Unidos pidiendo asesoría de la ED en información de todo tipo, desde técnica hasta preguntas filosóficas como ¿cuál danza es más mexicana? Aunque muchas de estas preguntas estaban aún por resolverse y la información con la que contaba la ED era limitada, Francisco Domínguez consideró que las hermanas Campobello eran las más adecuadas para responder a estos cuestionamientos y encomendó que ambas asistieran personalmente a las escuelas más cercanas que solicitaban las asesorías, para que las dudas fueran respondidas satisfactoriamente.

Algunas otras peticiones se respondían por carta y otras quedaban sin resolverse o pendientes en los temas de investigación. Este punto resultó muy importante porque legitimó que en la ED se estaba preparando a los futuros bailarines del país y que esta institución era la responsable directa de la investigación y difusión de todos los pormenores acerca de la

danza a lo largo del país y como representante en el extranjero. Oficialmente la ED era quién tenía la última palabra en los menesteres de la danza.

Esto dio como resultado un problema más, ¿cómo se iba a difundir el resultado teórico de todas las investigaciones realizadas? Si bien, los espacios escénicos resultaban adecuados para presentar las coreografías basadas en las investigaciones ¿cómo se iban a difundir los pasos, la música o la coreografía de las diferentes regiones del país para que alguien más las reprodujera? Alguien que por supuesto no era bailarín ni estaba familiarizado con el lenguaje de la danza.

El problema se adelantó a la solución, porque la Escuela era precisamente para formar gente que resolviera cuestiones como estas en el futuro y brindara sus servicios en diferentes lugares del país, creando coreografías adecuadas y concordantes con el discurso artístico e ideológico que se manejaba. Lo más adecuado para resolver el problema inmediato y dar a conocer las nuevas investigaciones, sería publicar un libro con las consideraciones pertinentes sobre la danza mexicana, mismo, que se publicaría hasta el año de 1940, aunque la intención de hacerlo siempre estuvo presente en las diferentes administraciones que dirigieron la ED.

Domínguez considero importante crear dentro de la ED el Ballet de la Sección de Divulgación de la Alta Cultura Artística, encargado principalmente de atender las inquietudes manifestadas con respecto a la danza y de presentarse como cuerpo de baile en las presentaciones requeridas<sup>173</sup>. En 1935 la producción coreográfica fue nutrida, se llevaron a escena los llamados “ballets simbólicos”, nombrados así para enfatizar la profundidad de su significado estético; *Barricada*, *Clarín*, *Simiente* y, de nueva cuenta el *Ballet 30-30*, que se había presentado en 1931 dentro de las propuestas de la EPD.

---

<sup>173</sup> AHENDNYGC Folder 4/6 , 12 de febrero 1936.

Los ballets simbólicos fueron obras originales bajo la autoría de alguna de las hermanas Campobello, casi siempre con música de Francisco Domínguez, cuyo argumento invitaba a recordar la lucha revolucionaria o los triunfos desprendidos de ella. Las obras contenían un nacionalismo bastante explícito y daban mensajes claramente enfocados a encumbrar la educación y la responsabilidad nacional de ser buenos ciudadanos<sup>174</sup>.

Dentro de las danzas folclóricas se presentaron números como *Machetes*, *Viejitos*, *Iguiris*, *Jarana Yucateca*, *Jarabe Michoacano*, *Bailes Itsmeños* y algunas otras piezas que hacían crecer el repertorio de la escuela cada vez más, enriqueciendo el número de coreografías tanto originales como basadas en alguna danza folclórica. Tener un mayor número de coreografías acrecentó la variedad de contenidos en las presentaciones de la Escuela y aumentó sus posesiones en cuanto a recursos materiales<sup>175</sup>.

En un inventario hecho en 1935, se encontró que la ED poseía más de 200 trajes y más de 50 escenografías de pintores como Chávez Morado, Carlos E. González, Carlos Mérida y Carlos Orozco Romero, entre otros. Poco a poco la ED se estaba haciendo de un capital material importante y era vista con buenos ojos por artistas de gremios distintos, que apostaron por colaboraciones que les permitía incursionar en ámbitos diferentes y refrescar sus ideas artísticas, como el caso de los pintores que vieron una oportunidad de experimentación creativa en la elaboración de escenografías.

Renombrados bailarines de talla internacional visitaron la Escuela para dar clases muestra y contar sus experiencias en la danza, como la bailaora Encarnación López Julves “La Argentinita” y Theodore Kosloff. Ambos impartieron clases magistrales para los futuros

---

<sup>174</sup> El *Ballet Barricada* estaba dedicado a la lucha revolucionaria, el *Simiente* aludía a un texto recurrentemente difundido en la época, que resaltaba la importancia de los maestros rurales como semillas en la difusión de la educación del país. AHENDNYGC, Programas de Mano.

<sup>175</sup> El costo aproximado de una presentación, incluyendo vestuario, maquillaje, la paga de los técnicos y la de los músicos de orquesta, era aproximadamente de \$6,000 pesos por función.

bailarines y tenían carreras brillantes en sus respectivos géneros, la primera era famosa en toda Europa por sus magníficas ejecuciones de flamenco y el segundo, un importante actor y bailarín salido del Bolshoi. La visita de estas figuras daba prestigio y difusión a la institución a nivel mundial e inspiraban a los jóvenes bailarines que ahí estudiaban. Hecho evidente por ejemplo en el caso del entonces alumno Roberto Ximénez, quien admitió que la visita de Argentinita a la ED determinó de manera coyuntural su gusto por la danza flamenca. El bailarín aseguro que en aquella primera visita los alumnos de la Escuela ejecutaron la *danza de los viejitos* para deleitar a “Argentinita”. A la bailaora le llamó mucho la atención una de las niñas ejecutantes y la llamó para preguntarle su nombre, cuando esta se acercó y se quitó la máscara que llevaba consigo, la mujer descubrió que no era una niña –es chico-, exclamo sorprendida, la “Argentinita” le preguntó su nombre y le auguró un futuro prometedor en la danza, años después, tras graduarse Ximénez de la Escuela, “Argentinita” contrató al joven en su cuerpo de baile y en la compañía de Pilar López llevándolo a Madrid, donde, se consagró como uno de los mejores bailaores que ha dado México<sup>176</sup>.

A pesar de que en la administración de Francisco Domínguez se habían resuelto algunos problemas elementales de la Escuela, como la creación de un ballet representativo, la incorporación del servicio social para facilitar las representaciones y la sistematización de respuestas a las peticiones que llegaban de todo el país, las quejas de indisciplina en la ED crecían. Las molestias iban en torno al mal comportamiento de los alumnos de la Escuela, las quejas se generaban a partir de percances que iban desde incidentes menores como el exceso de ruido, hasta acusar a los chicos de enseñar partes inadecuadas del cuerpo asomándose por las ventanas del Palacio de Bellas Artes en paños menores o completamente desnudos. Hubo otras quejas, como mojar a las maestras, dejar las llaves del agua abierta, jugar

---

<sup>176</sup> Entrevista de Claudia Carbajal Segura a Roberto Ximénez, Ciudad de México 13 de diciembre de 2012.

inadecuadamente con los teléfonos, destornillar los botones del elevador del Palacio, ensuciar el piso y faltar al respeto a otros artistas. Como al actor Fernando Soler, cuya compañía que ensayaba en este lugar, se vio interrumpida en varias ocasiones por las faltas de los pequeños bailarines. Las quejas iban subiendo de tono y pedían al director que controlara a sus muchachos, lo tacharon de padecer “falta de carácter” para manejar una escuela.

...estos desordenes se suscitan repentinamente en la repetida escuela por la falta de disciplina y energía del director de la mencionada escuela, le he puesto de conocimiento que los baños tanto de hombres como de mujeres tiene por costumbre acercarse a las ventanas cuando se están bañando y dan exhibiciones al público<sup>177</sup>

Aparentemente los incidentes no cesaron, probablemente por esa razón Domínguez fue removido de su cargo, ya que no parece haber otra explicación a su repentina salida de la dirección. Domínguez tenía gran experiencia en la investigación, parecía el candidato perfecto para enfocar a la ED a los propósitos que requería, sin embargo, su perfil no era el de un líder sino el de un estudioso de las regiones del país que brindó a la Escuela mucha de la información que se usaba en la creación de coreografías. En adelante, la dirección recayó en la coreógrafa Nellie Campobello, aunque Domínguez siguió trabajando para la ED, musicalizando algunas de las piezas más emblemáticas en la consolidación de dicha institución.

---

<sup>177</sup> AHENDNYGC Folder 3/1935, 1 oct 1935.

## *CAPÍTULO IV*

### ***EL FUNCIONAMIENTO INTERNO DE LA ESCUELA NACIONAL DE DANZA EN LA DIRECCIÓN DE NELLIE CAMPOBELLO.***

*La danza es maravillosa,  
limpia la mente, fortalece el espíritu  
y el cuerpo, aleja a quien la ejecuta de la vida artificial  
y le enseña el valor de lo que posee en el corazón.  
Nellie Campobello.*

#### **Bailando con la Centaura**

Tras la salida de la dirección del profesor Francisco Domínguez en enero de 1937, hubo un pequeño interinato por parte del Secretario Ernesto Agüero, finalmente, la dirección recayó en Nellie Campobello<sup>178</sup>. Fue la primera persona del medio de la danza en tomar el mando de esta escuela dedicada a la formación de bailarines profesionales.

¿Cómo había hecho para convencer a las autoridades de Bellas Artes de su nombramiento, a pesar del cliché con el que se tachaba a los bailarines de incapacidad intelectual? La respuesta es compleja porque recae en una serie de factores que otorgaron a la “señorita Campobello” como era nombrada entre sus conocidos, poder y contactos.

Nellie Campobello supo aprovechar su experiencia en la danza, tal vez no era una ejecutante consagrada como su hermana Gloria, pero sabía bailar bien y conocía las implicaciones políticas, intelectuales y sociales de la danza. Sus roles de escritora y coreógrafa sumaron puntos a su credibilidad para dirigir la Escuela. Fue gracias a su faceta como escritora que se relacionó con artistas e intelectuales de la época que la respetaban y reconocían su talento, tales como: Liza Arubide, Gerardo Murillo Dr. Atl, Martín Luis Guzmán y José Juan Tablada; todos formaban parte de los círculos intelectuales más cerrados de la época, Nellie convivió constantemente con ellos y obtuvo su apoyo y reconocimiento artístico, intelectual y político.

---

<sup>178</sup> AHENDNyGC 7/1937, 11 de febrero de 1937.

Por otro lado, desde la creación de la Escuela en 1932, hasta su nombramiento como directora de ésta en 1937, Campobello fungió como asistente principal de Carlos Mérida y Francisco Domínguez. Este puesto le permitió estar al tanto de todas las decisiones importantes y de cualquier situación en la cotidianidad de las clases. Posiblemente era la persona mejor informada del desarrollo de la Escuela y de su quehacer administrativo y pedagógico.

Otro punto importante es que las hermanas Campobello tuvieron por encomienda de Domínguez la tarea de asistir a las escuelas o dependencias que solicitaran información artística, cultural o histórica en torno a la danza. Lo cual, les permitió tener conocidos dentro de la SEP. Como en dichas misivas el trato con quienes consultaban a la ED era personal, las Campobello podían difundir el género de danza que más les convenciera, imprimiéndole sus perspectivas y reflexiones, sin que estas comulgaran necesariamente con las del director o con el Departamento de Bellas Artes.

Todo lo anterior convenció a Gonzalo Vásquez Vela, el secretario de Educación Pública en ese entonces, de que la persona más indicada para tomar el puesto de director, era Nellie Campobello, quien inició sus funciones el 11 de febrero de 1937 y las terminó casi cuatro décadas después. Con ello comenzó una era llena de cambios y la consolidación de una postura estética y política más clara para la ED, que se encontró en manos de alguien de su propio gremio. En sus primeras declaraciones como directora, Campobello reconoció las buenas influencias de las anteriores administraciones, que le imprimieron a la Escuela una perspectiva más abierta en cuanto a la música y la escenografía, pero también afirmó ser la persona indicada para ocupar la dirección porque conocía la danza como su

quehacer vitalicio, “nadie mejor que una bailarina para resolver las necesidades de su gremio”<sup>179</sup>.

El nuevo plan de estudio estaba enfocado a graduar a la primera generación de egresadas, se aumentó un año más de clases para que las alumnas hicieran su especialidad. Las niñas tenían que escoger un género específico: danza folclórica, clásica, española, moderna, tap o acrobático. El mapa curricular de materias se centró más en la formación dancística que en las disciplinas complementarias (como música o escenografía), que prácticamente quedaron anuladas del plan<sup>180</sup>.

Nellie Campobello hizo hincapié en que la ED necesitaba tener una biblioteca propia y un archivo copia de los resultados de las Misiones Culturales, para que este material sirviera como inspiración a los coreógrafos y bailarines a la hora de montar los números dancísticos. También pidió fotografías, archivos musicales e informes de cualquier misión que tuviera como resultado la recuperación de alguna danza o costumbre relacionada con ella. Aunque ya se tenía comunicación con el Departamento de Misiones Culturales, la llegada de Campobello a la dirección de la ED incrementó la relación e interacción con folclorólogos mexicanos<sup>181</sup>.

La nueva directora solicitó más profesores expertos en danza, necesarios por el creciente número de alumnos, exigió mejoras en la biblioteca y el acervo documental, incluir servicios médicos como parte fundamental en el cuidado de la formación de los bailarines, mayor contacto con las escuelas estadounidenses de danza para obtener e intercambiar información técnica, aumentar el presupuesto para vestuarios, maquillaje y utilería y finalmente, reclamó contar con su propio lugar de resguardo para todos estos

---

<sup>179</sup> AHENDNyGC Folder 7/1937, 26 marzo 1937.

<sup>180</sup> Ramos Villalobos Roxana, *Una mirada a la formación dancística mexicana (1919-1945)*... p. 246 *op.Cit.*

<sup>181</sup> AHENDNyGC Folder 7/1937, 2 de abril 1937. Carta de Gerónimo Baqueiro Foster a Nellie Campobello.

elementos, así como sus escenografías, porque en ese momento todo estaba revuelto en los sótanos del Palacio de Bellas Artes y a veces su acervo solía mezclarse con las pertenencias del Departamento de Teatro o de otras compañías que se presentaban ahí<sup>182</sup>.

Campobello argumentó que si se incrementaba el número de presentaciones por orden de la SEP o de alguna otra dependencia de gobierno, se necesitaba más presupuesto para cubrir las y aumentar el horario de clases para tener una mejor formación de los alumnos. Gracias a ello, el horario que entonces era de 5:00 a 9:00 pm, se incrementó dos horas más de 3:00 a 9:00 y para las alumnas del último grado de profesional de 2:00 a 9:00 pm:

Si se aumenta el trabajo y los servicios sociales de la Escuela, debe aumentar también el presupuesto, de lo contrario, no sería posible ampliarlos ni seguirlos impartiendo de la misma forma que hoy lo hace, por las malas condiciones económicas que atraviesa esta escuela<sup>183</sup>

Se negó a aceptar que los maestros dieran clases particulares porque según ella ninguna otra institución debería impartir mejores conocimientos profesionales con reconocimiento oficial. Entre las escuelas particulares, Campobello solo destacó la importancia de la Academia de Lettie Carroll, donde ella misma se había formado como bailarina años atrás.<sup>184</sup> Este punto es muy importante porque nos habla de la legitimación que la escuela estaba adquiriendo. Se aglutinó en la ED las facultades de ejercer reconocimiento oficial dentro del campo de la danza como única instancia respaldada por el gobierno.<sup>185</sup>

---

<sup>182</sup> AHENDNyGC Folder 7/1937, 5 de junio 1937, Carta de mejoramiento de la Escuela.

<sup>183</sup> Pidió un aumento salarial para los profesores y músicos acompañantes, así como para investigación; salario mínimo \$ 4. 96 y el medial \$ 3.36, en total en el mes ganaban \$ 2203 pesos. AHENDNyGC F. 1/1937 23 de junio 1937.

<sup>184</sup> Recordemos que ella había formado parte del Ballet Miss Carroll en su etapa de formación, La academia Mis Carroll se encontraba en Reforma #34, fue el estudio de danza privado con la vida más duradera. AHENDNy GC, Folder 7/1937 26 marzo 1937. Sobre la prohibición de dar clases a profesores se mencionó directamente el caso de las maestras Estrella Morales y de Tessy Marcué. AHENDNyGC F. 1/1937, 14 de enero de 1938.

<sup>185</sup> AHENDNyGC F. 1/1937, 26 de marzo de 1937.

Algunas de las peticiones de Campobello, como el aumento de sueldo y de presupuesto, fueron cumplidas. También se incrementó notablemente el número de presentaciones, a juzgar por los memorándums procedentes de diversas dependencias de gobierno y órganos externos; las presentaciones tuvieron lugar en cedes que albergaban desde las ya populares ceremonias oficiales de la SEP hasta actos públicos en el Estadio Nacional para el presidente Lázaro Cárdenas.

Las presentaciones de la escuela antes de 1937 llegaban a una decena por año aproximadamente, ya sumándole los montajes de fin de cursos. Con la nueva dirección aumentaron a dos o tres por mes, es decir, de veinte a veinticinco por año, todo esto le dio una proyección mayúscula la escuela cada día se hacía más visible en actos oficiales<sup>186</sup>. Lo anterior tuvo beneficios, por ejemplo: descuentos para viajes de estudiantes, descuentos en el sistema de telégrafos, aumento de presupuesto, apoyos en todos los viáticos de las presentaciones que se realizaban fuera de la Ciudad de México y colaboraciones con artistas renombrados.<sup>187</sup>

Todos estos beneficios apuntaron una buena relación de la escuela con el Estado mexicano, resultado de sus constantes colaboraciones con las ceremonias oficiales, pero sobre todo, de la convergencia de la temática de sus obras coreográficas con el discurso que se manejó durante el periodo cardenista y la reproducción de algunas de las líneas importantes que marcaron el periodo de gobierno.

Entre las presentaciones más importantes en el cardenismo tenemos la participación en el día del soldado, el día del maestro, la presentación del *Ballet 30-30*, la

---

<sup>186</sup> Campobello regularizó también las formas de pedir colaboraciones con la Escuela pidiendo estrictamente que fueran por escrito y que solo se aceptarían si los tiempos de la Escuela coincidían y si el lugar de la presentación era adecuado para llevarla a cabo. Si la petición cumplía con los requisitos Campobello notificaba la aceptación también por escrito poniendo algunas de sus condiciones.

<sup>187</sup> AHENDNyGC F. 1/1937, 11 junio 1937, 18 junio 1937.

conmemoración de la Guerra Civil Española, etc. La escuela participó en la ceremonia de recibimiento de los niños exiliados españoles, comandada por el presidente Cárdenas y su comitiva, ceremonia en la que México recibió a cientos de niños como muestra de solidaridad para el pueblo español tras la Guerra Civil en plena efervescencia; fue uno de los actos políticos más importantes de periodo <sup>188</sup>.

El impulso y la proyección que la institución tuvo le valió la invitación a participar en el Concurso Internacional de Danza en Bruselas, Bélgica, organizado por la Sociedad Filarmónica del Palacio de Bellas Artes de esa ciudad. Desafortunadamente, la institución no asistió a dicho evento por razones que se desconocen (seguramente por falta de presupuesto), pero esta invitación da muestra del nivel de reconocimiento que adquiría como institución oficial a nivel exterior<sup>189</sup>.

Todas estas proyecciones eran resultado del cambio en la administración y del conocimiento de su nueva directora dentro del ámbito del arte y de la danza. Pero aunque Nellie Campobello era bailarina y coreógrafa, no obtuvo un apoyo homogéneo de su gremio durante su mandato en la ED; tuvo numerosos roces con las maestras, las alumnas, las madres de familia, e incluso con las autoridades como el Jefe de Departamento de Teatro, Rodolfo Usigli, y el Jefe del Departamento de Bellas Artes Celestino Gorostiza.

Las fuentes y las referencias sobre ella Nellie Campobello, nos hacen pensar que la situación en la ED fue bastante tensa en sus primeros años, producto del reajuste de poder que por supuesto benefició a las hermanas Campobello. Las decisiones de la directora no

---

<sup>188</sup> AHENDNyGC 3/1937, 18 de marzo de 1937, 15 de marzo de 1937, 9 de julio 1937. “Desembarcaron ayer en el puerto de Veracruz, lo niños huérfanos de España” en *El Nacional*, 8 de junio 1937, p. 1 y 3. “Llegaron los niños españoles y hoy saldrán rumbo a Morelia” en *El Nacional*, 9 de junio 1937, p.1 y 5. “Salieron a Morelia los niños españoles” en *El Nacional*, 10 de junio 1937, p. 1 y 8.

<sup>189</sup> AHENDNyGC 14 / 1939, 22 de marzo de 1939.

fueron muy bien aceptadas por buena parte de las personas que laboraban o estudiaban en la escuela, por tacharlas de “injustas” o de “arbitrarias”.

Nellie Campobello se apoderó del manejo de la institución de manera casi absoluta, para eso, depuró a su planta docente y hasta a su alumnado. Delimitó muy claramente su territorio dentro del arte, con la danza como bastión frente a las autoridades de la SEP y del Departamento de Bellas Artes. Tuvo el respaldo de sus excelentes contactos (conformados por intelectuales y artistas), de su renombre, de los buenos resultados en su gestión, de su conocimiento acerca de la danza y de la política cultural del país. Estos elementos la legitimaron en sus decisiones y le permitieron tomar el mando en el crecimiento de dicha institución.

Uno de los primeros signos del empoderamiento de la directora con respecto a su gremio, fue el desprestigio de la bailarina rusa Xenia Zarina por considerarla incompetente en el trabajo docente que desempeñaba dentro de la escuela<sup>190</sup>:

La bailarina Xenia Zarina no está capacitada para sentir, ni menos para expresar, las danzas mexicanas, lo cual afirmó fundada en el conocimiento que tengo de la expresada bailarina y sus actividades artísticas bien conocidas entre nosotros. Que como profesora, Xenia Zarina no ha realizado ninguna labor, ni creo que pueda realizarla pues sus estilizaciones de danzas orientales no son ni siquiera creación suya sino de Micho Ito y son tan limitadas sus dotes pedagógicas y tan exiguo su repertorio que muy poco han aprendido de ella sus alumnas<sup>191</sup>.

Xenia Zarina dedicó su carrera a presentar danzas inspiradas en Oriente, producto de sus viajes por el mundo. Había sido invitada a participar en la ED por Carlos Mérida desde

---

<sup>190</sup> Xenia Zarina fue una bailarina y concertista que pasó por México presentando sus danzas orientales en varias ocasiones. Llegó a colaborar con la SEP antes y después de participar en la ED. En abril de 1956 presentó una conferencia titulada “Bases plásticas y simbólicas en la danza japonesa”, el siguiente año, también se presentó en el Palacio de Bellas Artes. Su estilo basado en las danzas orientales fue rechazado por los otros miembros de la danza mexicana por considerarlo fuera de la estética y del canon permitido en ese momento. “Xenia Zanina” en Alberto Dallal, *Nomenklator de la Danza... op. cit.*

<sup>191</sup> AHENDNyGC 7/1937, 6 de mayo 1937.

1933 pero finalmente el estilo de sus danzas no fue bien aceptado, su propuesta fue tachada de inadecuada por los demás profesores como Luis Felipe Obregón, Gloria Campobello, Ernesto Agüero, Linda Costa y Estrella Morales, quienes mandaron cartas a la SEP con críticas negativas, aprobando la destitución de la profesora<sup>192</sup>. Zarina salió de la escuela y del país para hacer carrera en el extranjero y regresar años más tarde a México.

Este acontecimiento marcó la pauta del control discursivo y estético de Campobello. Con el rechazo a las danzas orientales, la escuela autoafirmó como institución su preferencia por el nacionalismo mexicano y rechazó lo extranjero en su discurso estético. La innovación temática y hasta técnica de las danzas orientales era sumamente ajena a los ritmos mestizos o indígenas que se preponderaron dentro de las presentaciones. La nacionalidad de Zarina también influyó para el rechazo de sus propuestas, el ser rusa, a ojos de los demás “la imposibilitaba” para entender la esencia de lo “puramente mexicano”.

Los alumnos también tuvieron desacuerdos con Campobello, mientras fueran estudiantes de la ED tenían prohibido hacer presentaciones particulares fuera de las que estaban aprobadas para la escuela como institución. En 1938 Celestino Gorostiza, Jefe del Departamento de Bellas Artes, mandó un extrañamiento a la directora por la participación de la Escuela en una función comercial del Teatro Aldama comentándole que<sup>193</sup>:

En ningún caso el Departamento de Bellas Artes puede permitir que la ED en su categoría de escuela participe en espectáculos de paga alternando con aristas de ínfima categoría, menos puede tolerar que esa participación la tenga sin la debida preparación y supervisión en lo que se refiere a escenografía, vestuario, música, etc.

La Escuela de Danza carece hasta hoy no solo de principios y normas estéticas, sino hasta de un plan de estudios y de un reglamento.<sup>194</sup>

---

<sup>192</sup> Patricia Aulestia, *Historias Alucinantes...* p. 182- 188 *op. cit.* AHENDNyGC 7/1937, 4 de marzo de 1937.

<sup>193</sup> AHENDNyGC 7/1937, 22 de marzo 1937. Notificación que advierte a los alumnos que ninguno podía presentarse en el escenario sin permiso de la institución, ni a nombre de ella y que de lo contrario serían expulsados.

<sup>194</sup> AHENDNyGC 12/1938, 17 mayo 1938.

Las palabras de Gorostiza sacaron a luz su inconformidad con la presentación en el teatro Aldama, se refirió a la ED como una institución “incipiente” que necesitaba supervisión para que llevara a buen término sus objetivos. Por su parte, la directora respondió que las alumnas no estaban autorizadas para presentarse en ese espectáculo y que ella desconocía las intenciones de las chicas, argumentó que el día de aquella presentación, la ED se encontraba ensayando para un montaje en el Estadio Nacional por mandato oficial. Negó que la Escuela careciera de principios o de estética propia y defendió el plan de estudios, tanto de su dirección como de las anteriores administraciones, bajo la legitimidad de ser “experta en danza y en educación”.

Aseguró ser muy estricta con la selección de artistas que convivían con sus alumnos y afirmó que hasta ese momento había negado el acceso a ciertas personas que dañaban la calidad de enseñanza por no mostrar valores adecuados, puso de ejemplo a Gloria Marcué, hermana de la profesora Tessy Marcué, a quien le negó el empleo por estar relacionada con teatros de revista y de cabaret que chocaban con los objetivos de la Escuela, finalizó expresando:

No acepto su extrañamiento, es muy grave en labios de un superior, pido que me señalen [mis errores] para sinceramente corregirme y si no se me señalan, pido con todo respeto que se me retiren esas palabras por no merecerlas<sup>195</sup>.

Gorostiza tuvo que retractarse de sus palabras porque sus acusaciones ponían en evidencia a los anteriores Jefes del Departamento de Bellas Artes y a los primeros directores de la escuela más que a la propia Campobello, que era nueva en el cargo. Al rechazar su extrañamiento y defender el trabajo realizado en otras gestiones, la directora jugó una estrategia muy interesante, por un lado se subordinó al Departamento de Bellas Artes y la

---

<sup>195</sup> AHENDNyGC 12/1938, 19 mayo 1938

SEP como institución, pidiendo que “se le dijeran sus errores para corregirlos”, pero, por el otro, evidenció sus virtudes y delimitó el poder que sus superiores tuvieron para con la escuela. Se autonombró “la experta en danza” y la persona mejor calificada para llevar este proyecto a los mayores éxitos.

Hubo también un problema con la vestuarista del Palacio de Bellas Artes, Victoria Griffith, este incidente podría parecer menor pero da cuenta de las pugnas de poder por el control de las decisiones al interior de la danza. Campobello se quejó de que la señora Griffith le negó vestuario para sus presentaciones con el ya mencionado Jefe de Departamento, Celestino Gorostiza. Griffith, por su parte, refutó la versión de Campobello asegurando que le negó el vestuario por órdenes superiores y que la directora siempre acudía a horas inadecuadas a hacer peticiones altaneras, fuera de tono<sup>196</sup>.

Santiago de la Vega, Delegado del Palacio de Bellas Artes, apoyó la versión de la señora Griffith, aseguró que decía la verdad y que Campobello no tenía ningún derecho a pasar por alto las órdenes superiores. No se encontró la respuesta de Campobello sobre las acusaciones de la Sra. Griffith, sin embargo, las fuentes siguientes nos dan a entender que la directora no cedió a los comentarios emitidos por los superiores porque el mismo Rodolfo Usigli, Jefe de la Sección de Teatro, pidió a la directora que se subordinara a esta sección, ya que en ese momento la escuela dependía de ellos administrativamente.<sup>197</sup> Más que problemas laborales o personales, vemos pugnas por el poder político y administrativo de una institución. Por un lado la señora Griffith era la esposa de Fernando Wagner, actor, director y maestro que colaboró con el Palacio de Bellas Artes y su Sección de Teatro. Por

---

<sup>196</sup> AHENDNyGC, 12/1938 Carta de Nellie Campobello a Celestino Gorostiza Jefe del Departamento de Bellas Artes 26 de octubre 1937 AHENDNyGC 12/1938 Carta de Victoria Griffith a Celestino Gorostiza Jefe del Departamento de Bellas Artes, 10 de noviembre 1937.

<sup>197</sup> AHENDNyGC 13/ 1938 Extrañamiento de Rodolfo Usigli, Jefe de la Sección de Teatro del Departamento de Bellas Artes, a Nellie Campobello, Directora de la ED.

otro, el dramaturgo Rodolfo Usigli, cada vez adquiría más prestigio, en 1937 acababa de presentar su obra más emblemática *El Gesticulador*. Wagner y Usigli eran dos de las personas más influyentes dentro del teatro, el otro arte escénico que luchaba por consolidar su lugar dentro del Palacio de Bellas Artes<sup>198</sup>.

Independientemente de quien tuviera la razón en las diferencias suscitadas (no lo sabemos por la falta de fuentes suficientes), se percibe el deseo de Campobello por dirigir a la danza como arte independiente de su hermano, el teatro. Las reformas de Campobello y los extrañamientos hacia su comportamiento como directora, se enfocaron principalmente a que no acataba órdenes porque consideraba mejores las suyas, son pugnas de poder donde también se aprecia el fuerte carácter de la directora y su deseo de controlar el campo de creación dancístico, donde imponía sus decisiones y sus ideas a otros gremios pero también al propio, debido al descontento sobre su dirección por parte de un sector de la planta docente y del alumnado bajo su cargo.

Las luchas de poder también se dieron al interior de la ED, la directora se quejó de que algunas madres de familia obstruían las actividades de la escuela porque se la pasaban opinando acerca de la enseñanza que se impartía<sup>199</sup>. Los demás padres de familia, tomaron la decisión de que las señoras dejaran de entrometerse en los asuntos de la escuela por el bien de sus hijas, aseguraron que estas personas no formaban parte de la Sociedad de Padres de Familia Oficial y que solo a través de este organismo, se podría intervenir en el desempeño de la vida educativa.

---

<sup>198</sup> Wagner llegó a ser una de las personas más importantes en este arte escénico junto con Julio Ruelas, formarían años más tarde, en 1944 el Colegio de Literatura Dramática y Teatro en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México UNAM.

<sup>199</sup> Las madres de familia que obstruían las actividades normales argumentaban “ser personas influyentes en la política”. Una aseguraba, incluso, ser sobrina del Señor presidente Lázaro Cárdenas, pero Nellie Campobello juzgó falsos esos datos seguramente porque conoció a Cárdenas personalmente, como lo veremos más adelante AHENDNyGC 13/1938.

Las madres de familia que no formaban parte de la Sociedad de Padres y algunos exalumnos expulsados tiempo atrás, no se quedaron conformes con la decisión de Campobello y se quejaron escandalosamente del proceder de la dirección<sup>200</sup>. En febrero de 1939, el Sr. Betancourt, Delegado de la Sección IX del Sindicato, aseguró que un grupo de padres y alumnos, irrumpieron en la dirección de la escuela “con actitud provocativa y en resolución de pelear”:

... hacían víctima a la Srita Campobello de la más procaz serie de improperios, insultos y provocaciones. Las cosas que expresaron en detrimento a la señorita Campobello fueron de tal naturaleza infames que nadie puede imaginarse, tratándose naturalmente de personas que como las citadas, suponen la ilustración suficiente para no colocarse al nivel de los más inferiores niveles de la sociedad<sup>201</sup>.

Según Betancourt, también los maestros Linda Costa, Dolores Morales, Ernesto Agüero, Tessy Marcué y Estrella Morales, se vieron involucrados en ese zafarrancho porque fueron parte de las personas que amenazaron y gritaron en contra de Nellie Campobello o de las personas que la apoyaban en sus decisiones<sup>202</sup>.

En palabras de Roberto Ximenéz, entonces alumno de la escuela, las hermanas Campobello, junto con algunos otros miembros de la dirección, se encerraron para evitar el paso de las personas que estaban protestando, entre ellas la madre de Josefina Martínez Lavalle, más tarde conocida dentro de la danza como Josefina Lavalle, y la de Guillermina Bravo. Sus reclamos eran por el mal manejo de la dirección, aunque jamás se especifica exactamente por cuál de las medidas arriba expuestas. Según Ximenéz, todo el acto se trató

---

<sup>200</sup> AHENDNyGC 13/ 1938, 20 de diciembre de 1938.

<sup>201</sup> AHENDNyGC 14/1939, 8 de febrero de 1939.

<sup>202</sup> Estrella Morales fue una bailarina y maestra que estudió en Alemania con Isadora Duncán. Desde la creación de la ED participó como maestra, poco después estableció su propia academia en la calle Colima de la colonia Roma en la Ciudad de México, muchas de las alumnas de la escuela tomaban clases con ella, alternas a su “formación oficial”, luego de las rencillas con varias alumnas, como Josefina Lavalle y Guillermina Bravo abandonaron su educación en el Departamento de Bellas Artes para integrarse a colaborar con Waldeen. “Estrella Morales” Alberto Dallal, *Nomenklator de la danza... op. cit.*

de “un complot para quitar a Nellie de la dirección”<sup>203</sup>. Por su parte Josefina Lavalle años después afirmo:

Lo que conozco de eso lo sé por mi mamá, a Nellie la acusaron del juzgado y ella tenía que declarar, eran cosas muy serias, que yo no sé si eran ciertas, pero ella les pidió perdón a las mamás, les lloró , les dijo que era una mujer sola, hizo un tango espantoso y las mamás retiraron la demanda. Luego de eso ella empezó a tener represalias con los niños y con las mamás, porque así era, digamos que fue un abuso de poder<sup>204</sup>.

Dicha demanda no ha sido encontrada. Tampoco se encontró rastro alguno del incidente en el periódico *La prensa*, que aparentemente cubrió la nota porque uno de los reporteros nombrado en el expediente como “Señor Cots”, era esposo de la maestra Estrella Morales. Después del incidente, la entonces niña, Josefina Martínez Lavalle junto con una decena de alumnos más, fueron retirados de la escuela, algunos por decisión propia, como la mencionada alumna, otros expulsados.

---

<sup>203</sup> Entrevista de Claudia Carbajal Segura a Roberto Ximénez... *op. cit.*

<sup>204</sup> Patricia Camacho Quintos, *Josefina Lavalle. Institucionalidad y rebeldía*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2009, p.33



**Nellie Campobello con sus alumnas. circa 1937. AENDNYGC**

Lavalle y Bravo siguieron tomando clases de danza con la profesora Estrella Morales, quien también dejó de pertenecer a la ED, los otros profesores no tuvieron represalias por las quejas sostenidas aquel día y continuaron con su labor docente de manera normal, exceptuando a Tessie Marcué que fue comisionada por la SEP al Conservatorio Nacional y después mandada a una estancia de investigación artística a Chile y Argentina<sup>205</sup>.

Esta ruptura, significó el alejamiento de muchas bailarinas que despuntarían en sus carreras artísticas años adelante, como Josefina Lavalle y Guillermina Bravo. Fue una coyuntura que sirvió para que se abrieran nuevos espacios de creación dancística y, con el tiempo, otras escuelas de formación que le hicieron competencia a la ED, como la

---

<sup>205</sup> AHENDNyGC 14/1939, 9 de febrero 1939. La profesora Estrella Morales ya había tenido diferencias con la directora Campobello en 1937, cuando firmó su renuncia y poco después fue convencida para continuar con su labor docente dentro de la escuela AHENDNyGC 7 /1938, 21 junio 1937.

Academia de la Danza Mexicana (ADM), fundada en 1947 por Guillermina Bravo y Ana Mérida como una contrapropuesta a la END dirigida por Campobello<sup>206</sup>.

A pesar de todos estos incidentes, la profesora Campobello se quedó al frente de la Escuela por muchos años más, controló las decisiones que ahí se tomaron con respecto a todo lo que tuviera que ver con el desempeño docente, artístico y político. Pero todos estos problemas, resaltan un reposicionamiento del poder dentro y fuera del gremio de la danza, cuya batuta fue tomada por Campobello y apoyada por la SEP gracias al manejo de relaciones públicas que la bailarina supo darle a los asuntos administrativos y políticos, siempre subordinándose a los superiores pero también marcando sus límites respaldadas en la autoridad que le daban sus conocimientos y amistades.

Uno de los elementos que logró convencer a las autoridades de dejar a la “señorita Campobello” dentro de la escuela, fueron sus proyectos a largo plazo, el más importante: un laboratorio de arte, un ballet donde se experimentara con propuestas diferentes y se diera empleo a los egresados, todo con ayuda de las otras artes involucradas en la creación dancística. El laboratorio en ese momento era un proyecto piloto, que poco a poco atrajo miradas hasta consolidarse, en 1943, como Ballet de la Ciudad de México.

### **Filosofía de la danza: *Ritmos indígenas de México***

Otro de los puntos que aportó legitimidad a las decisiones de Campobello fue su conocimiento dancístico. La bailarina plasmó sus ideas filosóficas al respecto de la danza en *Ritmos Indígenas de México*, uno de los primeros libros de danza escrito por profesionales de la materia, las hermanas Campobello quienes lo elaboraron, para dar a

---

<sup>206</sup> Muchas bailarinas destacadas fueron expulsadas de la ED y tuvieron enemistad con Nellie Campobello y sus propuestas nacionalistas. La ADM comenzó como una compañía independiente que buscaba explorar en un nuevo género: La danza moderna mexicana que despuntó como una de las tendencias dancísticas más importantes a nivel mundial.

conocer sus perspectivas epistemológicas acerca de la disciplina en la que estaban inmersas. Dicho libro en principio fue planteado como un material básico para saber las líneas elementales de “las danzas que nos son propias”, como ellas mismas las nombraron. Fue publicado en 1940 con el objetivo de rescatar las danzas del olvido y de resaltar los elementos importantes o comunes en las danzas “típicamente mexicanas” y los externos o ajenos que se habían mezclado en ellas con el paso del tiempo<sup>207</sup>.

Para llevar a cabo esta investigación, las hermanas Campobello aseguraron conocer “todas las danzas que se efectuaban en México”, ellas afirmaron estar calificadas para dar sus observaciones a las personas que no entendían la danza en su “esencia pura”. Recordemos que tenían experiencia en la investigación; participaron en algunas comisiones especiales o como parte de las *Misiones Culturales* para recopilar algunos bailes y danzas, así mismo durante la dirección de Francisco Domínguez se les encomendó a ambas, la tarea de dar información a las instituciones que requirieran orientación con respecto a alguna cuestión dancística.

¿Cómo documentar danza?, ¿cómo describir los pasos y la música?, y sobre todo ¿cómo difundir los resultados obtenidos?. Las hermanas Campobello no eran las únicas dedicadas a la investigación de la danza, tenemos también los casos de los misioneros culturales como Marcelo Torreblanca, Luis Felipe Obregón, el mismo Francisco Domínguez, Gerónimo Baqueiro Foster o Vicente T. Mendoza, la mayoría de ellos dedicados principalmente a recopilar la música y como parte complementaria los bailes de diversos pueblos.

---

<sup>207</sup> Dentro del libro *Ritmos Indígenas* no mencionan en qué fuentes se apoyan para sus afirmaciones sobre los pasos y actitudes indígenas, sin embargo podemos deducir que esta información fue sacada de las Misiones Culturales, de alguna de las estancias en las que las participaron, en los resultados del *Plan de Investigación Coreográfica* o bien de algunos informantes que acudían a la Escuela a difundir sus danzas.

Aunque existían varias notaciones dancísticas en Europa, como hemos mencionado anteriormente, no había un lenguaje común en México para documentar los datos de los pasos o la coreografía, cada uno de los investigadores tenía su propia forma de hacerlo, lo que dificultó que personas ajenas a su estudio entendieran la información plasmada. La investigación y la difusión. Son que haceres muy diferentes, aunque las hermanas Campobello tenían experiencia en ambos, se enfocaron en lo segundo. El libro de *Ritmos Indígenas* fue escrito precisamente con el propósito de hacer accesible la información dada en las descripciones, y con el objetivo de difundir algunas danzas escogidas del país, para dar sus reflexiones generales en torno a la disciplina dancística:

Unidos de este modo en un conjunto coherente, los valores de la danza mexicana quedan al servicio de quienes, como nosotras, quieran elevarlos a la categoría que les corresponde. Porque el presente estudio no pretende ser – en estos momentos que tanto se ignora o confunde nuestra tradición coreográfica- sino el A B C de un material de danza que, aunque todavía se halla en sus comienzos, pronto se difundirá y perfeccionará.<sup>208</sup>

Querían que fuera un libro de orientación explicado para que los maestros de las escuelas tuvieran un punto de partida a la hora de montar algún baile en los festivales escolares, al autonombrarse como “las expertas en la materia”, adquirieron un significado importante, porque marcaron un poder de autoridad sobre la estética de la danza y por tanto, de la ideología, tendencia, y canon aceptado dentro de ella. Juzgaron a los folclorólogos mexicanos por su incapacidad de definir “donde empieza el folclor nacional” y cuáles de sus elementos son auténticos, cuales imitativos, cuales falsos y donde empieza el folclor universal; también los consideraron incapaces de conocer una disciplina que no era la suya. Resaltaron la importancia de que ellas, como expertas, dieran su punto de vista acerca de lo

---

<sup>208</sup> Nellie Campobello y Gloria Campobello, *Ritmos Indígenas de México...* p. 8 *op. cit.*

que debería difundirse dentro de la danza, “ayudar a depurar nuestro arte” como ellas lo decía, definiendo los elementos estéticos e ideológicos que les resultaban trascendentales.

Al tomar esa postura, las Campobello reclamaron su derecho de piso sobre su disciplina y dieron su punto de vista buscando en la experiencia profesional como bailarines, coreógrafas e investigaciones de la danza. Cuando publicaron *Ritmos Indígenas* en 1940, hacía tres años que Nellie Campobello ejercía la dirección de la ED y con ella el poder de modificar muchas de las decisiones y acciones en torno a su gremio, que poco a poco se conformaba más sólidamente.

En la mencionada publicación, clasificaron:

- a) *Los bailes criollos o mestizos*, con raíces absolutamente españolas traídas al territorio nacional y adaptadas a las antiguas tradiciones “nada hay en ellos que les haga hincar la raíz en nuestro suelo”<sup>209</sup>
- b) Bailes que los indios hicieron suyos a pesar de la influencia que ejercieron los españoles en ellos, para fines prácticos los nombraron *bailes sincréticos* y finalmente.
- c) *Las danzas indígenas*

Estas últimas fueron considerados por las autoras, las danzas de mayor valor estético e ideológico. Aseguraron que sí había “danzas puras” en México y que la “raza indígena” tenía elementos que hacían sus danzas no solamente mexicanas, sino universales, “deben ser las columnas de nuestra expresión coreográfica”. Esta es la clave para entender la ideología de las hermanas Campobello en cuanto a la danza, al menos en este momento. Hasta antes de la dirección de Nellie, ellas fueron profesoras en la ED, impartieron las clases de ritmos indígenas y bailes mexicanos respectivamente, en su carrera como dueto,

---

<sup>209</sup> *Ibidem.* p. 9

también ejecutaron bailes folclóricos o adaptaciones de ellos en sus representaciones escénicas. A pesar de esto, negaron que su intención fuera hacer “danzas nacionalistas pintorescas” para atraer el turismo, querían fomentar las danzas indígenas por considerar que tenían carácter universalista, es decir, que en ellas se hablaba de la esencia del ser humano. Aunque sí llegaron a mencionar que las danzas indígenas son más mexicanas que las mestizas o las criollas, porque todo el tiempo se preocuparon por encontrar la pureza y los “elementos originales”. En su discurso constantemente se alude a un nacionalismo que solo se entiende *persé*, que es innato y que prácticamente está sólo en la sangre de quien pertenece a México.

Vueltos los ojos al tutuguri, al venado, o a los malinches, muy difícilmente ocurrirá lo que ahora suele verse: pasos de tap en jarabes tapatíos, y mixificaciones como ciertos bailes chiapanecos creados por bailarinas irlandesas o húngaras trasplantadas a Norteamérica<sup>210</sup>.

Estaban convencidas de que existían “danzas indígenas puras” sin ninguna influencia externa, que eran valiosas en sí mismas y que se deberían tomar en cuenta para la inspiración de nuevas coreografías: “Las danzas mestizas son enemigas de los indígenas por que limitan la posibilidad de mostrar su verdadera esencia a los espectadores”. A partir de esto jerarquizaron su valor en la investigación, en la difusión y en la creación coreográfica, marcando así, una línea bastante clara sobre sus percepciones estéticas y filosóficas del nacionalismo mexicano en ese momento.

Aquí podríamos apreciar tres elementos diferentes que se entrelazan dentro de su texto, la investigación, la creación coreográfica y la difusión. Aunque las hermanas Campobello afirmaron ser las autoras de las investigaciones de las piezas que presentaron en su libro, sabemos que en realidad dichas investigaciones pertenecieron a los avances del

---

<sup>210</sup> *Ibidem.* p. 10

*Plan de Investigación Coreográfica*, emprendido por la Escuela desde la dirección de Carlos Mérida o a las propias Misiones Culturales; seguramente las hermanas Campobello sí intervinieron de manera directa en una o varias investigaciones de las coreografías presentadas.

El objetivo principal, la difusión de los pasos y las coreografías originales transmitidas a través de dibujos, descripciones y notas musicales que inspirarían a la creación coreográfica de todo el país. Marcaron el canon estético, temático y estilístico para otros creadores del arte, un punto de vista que fue respaldado a nivel oficial por la institución a la que pertenecían. Promovieron la danza folclórica como género, inspirada en música, pasos, argumentos y vestuarios de costumbres y festividades celebradas en los pueblos como parte de sus manifestaciones culturales cotidianas, con una estilización en las formas y la presentación del producto final.

La investigación en la creación coreográfica, según ellas, debía hacerse entendiendo el contexto del pueblo en que se efectúa la danza. Postura a partir de la cual criticaron una vez más a los folclorólogos porque en sus estudios solamente describieron a grandes rasgos y de manera simple, la repetición de pasos, sin tomar “en cuenta la esencia de lo verdaderamente indígena”. Aseguraron que solo se puede entender la “esencia del indio” estudiando el “movimiento natural de la raza”, este elemento resulta muy importante porque contradice su idea de arte universal, con el condicionamiento de la mexicanidad a la raza indígena, pero aseguraron que la danza universal basada en la indígena, “ayudaría a la desmexicanización”. Tomada esta, de la vulgarización de los prototipos reproducidos para estereotipar una cultura que según ellas, tenía origen únicamente en la parte indígena.

Para poder entender las coreografías a investigar, era necesaria la observación y el conocimiento del cuerpo del interprete, el modo y el ritmo al andar, la inclinación, la

posición de pies, de torso, de manos, los movimientos básicos del cuerpo, los complementarios, la actitud del cuerpo en reposo, todo esto era la clave para el “verdadero” entendimiento de la coreografía, lo cual, ayudaría a una excelente interpretación:

El estudiante de danza debe procurar, ante todo, hacer de su cuerpo un instrumento capaz de ponerse al servicio de la danza que trata de interpretar; que ha de asimilar con sumisión todos los movimientos característicos raciales de donde toda danza toma nacimiento<sup>211</sup>

Para las Campobello la fiel imitación de los movimientos de la danza original, era lo mejor, es por esto que criticaron a los bailarines que mezclaban ritmos o pasos o “falsas copias”, limitando así la creación coreográfica al diseño de las trayectorias dentro del escenario. Concibieron la danza de cada lugar y de cada pueblo como única, con esencia propia, y la compararon con el acento, los localismos, las maneras de ser o las costumbres de los diferentes grupos culturales que existen en el mundo, afirmando que cada uno de ellos tiene su propia forma de expresión cultural y que eso intensiones corporales. Aseguraron que “los indios hablan más claramente con el cuerpo que con la lengua” porque el movimiento era su forma de expresión y de comunicación.

Por otro lado el libro de las Campobello está dividido en siete apartados y comprende ritmos Mayas, michoacanos, Tarahumaras, Yaquis, de oaxaqueños, mexiquenses y jaliscienses. Cada uno contiene una pequeña introducción acerca de la “esencia de los bailes y danzas”, para después el desglose de descripciones de los protagonistas de estas coreografías, describen desde la manera de estar en reposo hasta la manera de sentarse o caminar.

---

<sup>211</sup> *Ibidem.* p. 11

Camina el yaqui con los pies un poco abiertos y apoyándose casi completamente sobre la parte exterior de ellos en el talón, quiere decir que aunque análogo en la apariencia al modo de andar de los japoneses.... Al andar el yaqui dobla un poco más que la otra rodilla de la pierna que no avanza, y de ese modo su cintura adquiere un movimiento tan especial, que en el acto surge de allí un ritmo vivo y enérgico que comunica a toda figura movimientos quebrados enteramente propios. Sucede que hay un marcadísimo balanceo que el yaqui imprime elementalmente a su andar y que eso, a ojos del espectador poco acostumbrado a verlo, cobra el valor de un baile original y extraño... los movimientos son siempre rápidos y enérgicos, movimientos precisos tensión nerviosa, ademanes bruscos como los del animal siempre alerta parecen ser los del dinamismo a que al yaqui da vida, aun cuando se hunde en la mayor quietud <sup>212</sup>

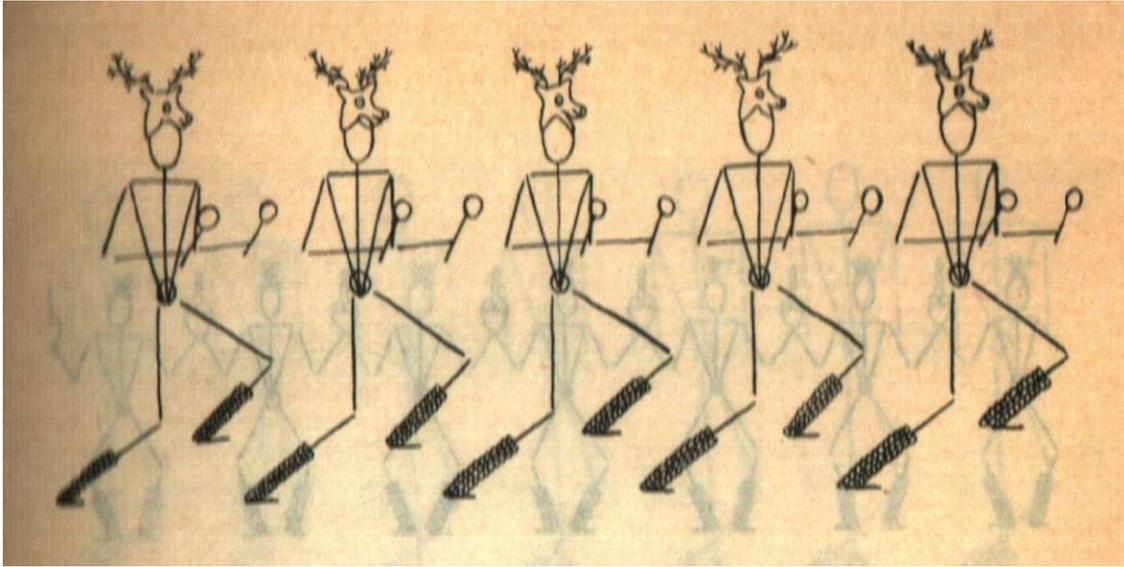
Después, describen los pasos de algunas coreografías; a manera de apoyo se encuentran dibujos, y notaciones musicales a lo largo de todo el libro, para hacer la explicación más precisa mostrando imágenes que ayudan a entender la descripción.

Los dibujos fueron realizados por Mauro Rafael Moya, hermano de las Campobello, se desconoce quien hizo la notación musical complementaria o si la hicieron las propias Nellie y Gloria. Dichos dibujos fueron basados en fotografías que sirvieron de material para ilustrar los movimientos. A continuación se muestran ejemplos de las ilustraciones:

---

<sup>212</sup> *Ibidem.* p. 157-159.

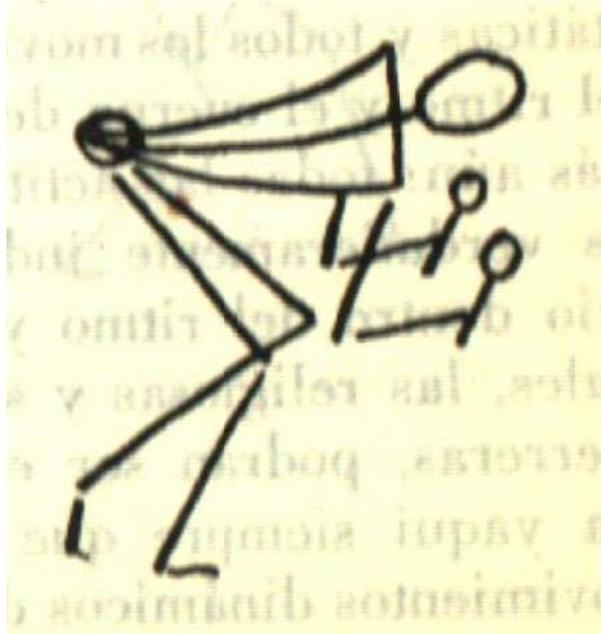
Ejemplo de coreografía dibujada:



Ejemplo de notación musical:

Musical notation for "Allegro" in 3/4 time. The notation consists of a single staff with a treble clef and a 3/4 time signature. The melody is written in a simple, rhythmic style, consisting of a series of eighth and quarter notes. Below the notation are two stick figure drawings. The first drawing shows a stick figure with its arms outstretched to the sides, representing the first measure of the music. The second drawing shows a stick figure with its arms bent at the elbows, representing the second measure of the music. The drawings are simple black lines on a light background.

Ejemplo de actitudes iniciales o en reposo:



Todas las figuras anteriores fueron tomadas de la sección de Ritmos Yaquis expone el material de apoyo visual que esta especie de diccionario proporciona a sus lectores<sup>213</sup>. Las figuras incluyen descripciones pormenorizadas de los pasos que se realiza en cada danza, sin embargo, como practicante de danza folclórica encuentro confuso algunos de los pasos en caso de querer reproducirlos porque las descripciones pueden ser demasiado ambiguas aún con los dibujos, uno de los problemas más recurrentes en la condición efímera de la danza y de su descripción corporal y espacio- temporal. A pesar de ello, si se plasman elementos importantes que nos ayudan a tener una visión general de las danzas que se están describiendo.

---

<sup>213</sup> Yo consulté este libro en la biblioteca Ernesto de la Torre Villar en el Instituto de Investigaciones José María Luis Mora, en donde lo clasificaron en la sección de diccionarios.

Otro punto importante a destacar es que la selección de las danzas incluidas no es casual, algunas de ellas formaban parte de su repertorio como dueto antes de trabajar en la ED, otras, como las danzas yaquis o tarahumaras, fueron parte de sus gustos personales; en sus argumentos hicieron una relación directa del indígena con lo mexicano y con lo humano. A pesar de que aseguraron de que las danzas indígenas son las más valiosas por la “pureza de elementos”, con este libro respaldaron a la danza folclórica mexicana como el género que debería bailarse.

La danza folclórica de concierto reproduce en sus elementos estéticos diferentes rasgos que aluden a la cultura o región característica a la que pertenece, repite mensajes populares con los que la gente se identifica de manera colectiva, está ligada estrechamente al nacionalismo; en el caso de México fue ligada a los ideales de la posrevolución y utilizada de manera casi propagandística para muchos estereotipos convenientes para mantener la unidad regional y nacional en el imaginario popular.

Es notable el grado de conocimiento técnico que poseían las Campobello sobre la danza, las reflexiones que se hicieron acerca de ella muestran su ideología dancística en ese momento. Para ellas el coreógrafo tenía que entender perfectamente la danza en su contexto para poder plasmar esa intención sobre el escenario, para ello se requería conocer la cultura y las tradiciones de forma casi antropológica. Al montar en el escenario, en su opinión, debería haber una estilización de pasos que se lograba solo conforme al entendimiento de los movimientos originales. Todos los elementos incluidos dentro del diseño de la danza escénica estaban justificados por el significado intrínseco de la cultura a la que pertenecían originalmente.

*Ritmos indígenas de México* tuvo la pretensión de establecerse como un libro de difusión único en su especie y efectivamente marcó el canon estético e ideológico de la

danza mexicana. Es un material sumamente valioso por ser uno de los primeros textos dedicados a tratar de difundir la danza de esta forma y es una declaración de poder en torno al arte de dos de las mujeres más influyentes en la historia de la danza mexicana, que plasmaron su ideología y la jerarquía de valores estéticos e interpretativos de lo que ellas consideraron pertinente.

### **La danza ¿un espacio femenino?**

He expuesto a lo largo de toda esta investigación que las formas del ballet se apoderaron durante el siglo XIX y parte del XX, de la estética dominante en la danza de concierto occidental. Los movimientos suaves y etéreos en apariencia, con los que se conformaba la técnica de este género dancístico, hicieron que se relacionara con el ámbito femenino.

En la historia del ballet, se destacaron más las bailarinas por su interpretación “convirtiendo este arte en un bastión de sus aptitudes”<sup>214</sup>. Según Margarita Tortajada a los bailarines se les ha considerado dentro de la historia como “seres frágiles, sensibles y sin capacidades intelectuales, y a la danza, un medio de expresión de bajo estatus por el uso del cuerpo y ausencia de un discurso racional y lineal”<sup>215</sup>.

El poder del mensaje de la danza es efímero, cuya influencia está limitada por las condiciones temporal y espacial, es un discurso sin palabras donde el cuerpo lo conforma todo, son imágenes de secuencias, de sensaciones y percepciones que comunican mensajes a través del movimiento. Al tener un espacio limitado y ser un factor meramente percibido de manera visual, éste que hacer no se considera dentro de los estereotipos masculinos que han sido marcados por la imposición, el empoderamiento público de la palabra o la acción política, la influencia directa y constante sobre un sujeto u objeto.

---

<sup>214</sup> Alberto Dallal, *Femina-danza*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985.

<sup>215</sup> Margarita Tortajada, *Danza y Género...* p. 14. *op. cit.*

En su obra *La dominación masculina*, Pierre Bourdieu afirma que en general los movimientos hacia lo alto, la rectitud, la voluntad de aventajar, de dominar, de superar, son considerados masculinos, mientras que los movimientos hacia abajo, frágiles, dóciles, flexibles y de sumisión son considerados femeninos<sup>216</sup>. Esto no significa que dentro de la danza en general exista solo el segundo tipo de movimientos descritos, ni que los practicantes de danza sean frágiles, delicados o indefensos, todo esto es parte del cliché que se le ha dado a los bailarines relacionados, como antes mencionamos con la estética del ballet.

El cuerpo es el instrumento de la danza, la corporalidad del bailarín está constantemente expuesta ante el espectador, que ejerce poder sobre él y está permanentemente en posición de ser juzgado, psicológicamente en posición de ser poseído y dominado, lo que también lo relaciona con el papel femenino en los roles sociales que se han asignado en el mundo occidental.

Por todo, esto la bailarina y el bailarín han sido percibidos de diferente manera, siendo mejor aceptado que las mujeres se dediquen a estas prácticas a que los hombres lo hagan. Como ya mencioné en capítulos anteriores, se creía que la danza, en especial el ballet, era adecuado para formar “señoritas distinguidas” porque le daba a sus movimientos corporales cierto aire de delicadeza y sutileza ¿pero es esto cierto? La aparente delicadeza de los movimientos en realidad esta sustentada en una de las técnicas corporales más completas que da como resultado un enorme control de los músculos haciendo que el practicante adquiere consciencia de ellos llevándolos al extremo de fuerza y elasticidad. Requiere de un esfuerzo físico impresionante y proporciona una gran potencia corporal a quien lo practica, pero también estiliza los movimientos de manera muy particular, incluso

---

<sup>216</sup> *Ibidem.* p. 45.

en la vida cotidiana. Sin embargo, dentro del ballet hay muchos movimientos que deben parecer fáciles o delicados. Además, esta estética fue la predominante en la danza de concierto por mucho tiempo.

Conforme fueron surgiendo nuevos tipos de danza, en los que el cuerpo y las formas tuvieron más libertad el papel del hombre fue adquiriendo cada vez más importancia dentro de las coreografías. En los primeros años del ballet, el papel masculino se limitó únicamente a ser el complemento de apoyo para que la bailarina se luciera en el *pax de deus*. Poco a poco los hombres fueron adquiriendo mayor importancia y desarrollando su propia técnica de acuerdo a su cuerpo masculino. El varón se convirtió en protagonista importante en otros géneros de danza como la folclórica, la moderna y la contemporánea, donde la técnica de cada género le permitió hacer gala de las aptitudes del cuerpo masculino. ¿Cómo afectaron estas cargas culturales al desarrollo de la ED?

En un principio, muchas de las maestras involucradas dentro de la ED no aceptaban la inclusión masculina dentro de la matrícula, pero el Consejo de Bellas Artes decidió hacer una escuela mixta desde su creación en 1932. A pesar de ello, el alumnado era predominantemente femenino. El promedio de deserción de los pocos varones inscritos, era muy alta. La sociedad relacionaba a los hombres dedicados a la danza con la homosexualidad, misma que no fue contemplada en los discursos posrevolucionarios como parte de los ideales sociales. Esta idea necesariamente mermaba en los padres de familia, en los propios niños que tomaban clases de danza y hasta en los maestros que impartía cátedra en la escuela.

La incomodidad por la inclusión de varones en la ED llegó a tal grado que en julio de 1937 los maestros de la escuela mandaron una carta a la SEP para pedir que los varones dentro del programa fueran dados de baja:

El grupo de varones inscrito en el grado preparatorio, no reúne las condiciones necesarias para poder obtener ningún provecho... durante el tiempo que se ha impartido la enseñanza al mencionado grupo, encuentra que no ha hecho nada de provecho, en virtud de que las nulas condiciones físicas, ni la presentación, ni las habilidades de los integrantes del grupo permiten sacar algún provecho más por el hecho que tanto hombres como mujeres reciben la misma enseñanza, aduce además algunas otras razones tales como la heterogeneidad de las edades y lo inconveniente de que los varones reciban enseñanza de una maestra que no puede imprimir las posiciones y ejercicios el sello varonil indispensable<sup>217</sup>.

Esta carta expone cuatro razones generales para el rechazo de los varones en el alumnado.

La primera, la falta de compromiso que demostraban por su alto índice de inasistencias y deserción a los cursos, probablemente generado por el rechazo social de los varones en la danza, o porque muchos de ellos eran hombres de veintitantos años que solo querían certificarse para poder seguir trabajando dentro de la SEP como profesores de danza, situación que les imposibilitaba cumplir con las exigencias de un sistema escolarizado.

La segunda razón era la “falta de habilidades físicas o de aptitudes para la danza”; probablemente al sentirse intimidados, cuestionados, estereotipados y señalados por su sexualidad, los niños cohibían sus movimientos o eran inconstantes en sus estudios, ya fuera por prejuicios propios o de sus padres. El tercer argumentó de la carta, fue que para conservar una población mixta dentro de la escuela, se necesitarían más profesores hombres, porque solo había uno, Ernesto Agüero, quien no se daba a basto para enseñar todas las técnicas y géneros que se impartían en la escuela.

Como último punto se expuso, la inconveniencia del espacio de la Escuela, eran solo diecisiete varones inscritos de los cuales sólo siete asistían con regularidad y tenían la mitad del ala del tercer piso del Palacio de Bellas Artes, mientras que las 350 alumnas

---

<sup>217</sup> AHENDNyGC 7/1937, 8 de julio 1937.

restantes compartían una sola sección de baños y vestidores en la otra ala. Por lo tanto, la dirección de la escuela consideró pertinente:

Pedir al Departamento de Bellas Artes la suspensión de clases destinadas para varones mientras se destinan más profesores, y que en lo subsiguiente, la escuela se dedique exclusivamente a la enseñanza de la mujer<sup>218</sup>

Todos los maestros estuvieron de acuerdo con ello, pero las clases para varones no fueron suspendidas. Las autoridades de Bellas Artes consideraron importante que los varones se incluyeran dentro de la enseñanza dancística para que más adelante formaran parte de un ballet experimental.

Para comprender mejor a esta problemática, podemos hacer alusión a un estudio de caso, Roberto Ximénez, el primer varón egresado de la Escuela en el año de 1940. Ximénez aseguró que su inscripción en la ED, en 1932, fue voluntad de su padre, quería que sus hijos fortalecieran su cuerpo y se hicieran resistentes a enfermedades. Los dos niños de la familia comenzaron a asistir a las clases de danza. Roberto tenía cuatro años de edad, era muy delgado y físicamente débil. Vivían en la calle de Luis Moya, muy cerca de las dos sedes que había tenido la ED, por la mañana, los niños se dedicaban a estudiar la primaria y por la tarde iban a sus clases de danza. Ambos eran pequeños, Roberto era el más pequeño de todos los varones de la escuela y el más cercano a la edad de las niñas que ahí estudiaban.

---

<sup>218</sup> AHENDNyGC 7/1937, 8 de julio 1937



**Graduación de Roberto Ximénez, al centro con las hermanas Campobello. en la foto también aparece Estela Trueba. 1939 AHENDNYGC.**

El niño tenía la edad perfecta para incursionar de manera profesional en el campo de la danza, poco a poco se dio cuenta de que quería dedicarse a eso por el resto de su vida y no quiso abandonar sus estudios como se lo pidió su padre una vez que se dio cuenta de las intenciones cuando Roberto era adolescente. El padre de Ximénez era comerciante, se había quedado viudo a cargo de sus dos hijos desde que los niños ingresaron a la ED. Cuando Roberto decidió dedicarse a la danza, su hermano mayor ya había desertado desde hacía tiempo de la escuela, pero él seguía entusiasmado con la idea de convertirse en bailarín profesional.

El señor Ximénez se enfureció tanto al saber la decisión de su hijo que fue a hablar personalmente con la directora, Nellie Campobello, para que lo expulsaran, pero ella se negó, asegurándole que era uno de sus mejores alumnos y apoyó al chico para que continuara con sus estudios. Seguramente el miedo de un futuro incierto para su hijo y el cliché de la homosexualidad o amaneramiento de los bailarines, rondaron los pensamientos

del padre de Ximénez. Una cosa era que su hijo hiciera ejercicio gracias a la danza y otra, que decidiera dedicar su vida a una profesión sumamente incierta, porque no estaba consolidada y no tenía un campo laboral activo en el país. Aunado a esto, los prejuicios de la homosexualidad estaban lejos de llenar las expectativas sociales del promedio de la población mexicana en aquellos momentos. Se esperaba que el hombre fuera trabajador y que tuviera solvencia económica estable para poder sostener a su familia. Una vida en la danza no prometía llenar estas expectativas, no era considerado un trabajo “serio” o “formal”.

A pesar de las desaprobaciones y rechazos, de su padre, Ximénez no dejó de asistir a la escuela, también continuó con sus estudios regulares de formación básica escolar primaria y secundaria aunque a veces era objeto de burlas por los miembros de su entorno, quienes lo juzgaban de “homosexual”, “amanerado”, “rarito” o “ligerito” por estar estudiando danza. Sin embargo, aseguró tener dos buenas razones para no prestar atención a esos comentarios, la primera, que su hermano, con fama de brabucón, lo defendía de los burlones y la segunda, que él sabía “que las niñas más hermosas de la ciudad estudiaban danza y eran además sus amigas”, pensaba que si los otros niños hubieran sabido en realidad que estaba ejercitando su cuerpo y educando su oído al lado chicas lindas en tutu, jamás se burlarían y hasta hubieran querido estar en su lugar<sup>219</sup>. La preferencia sexual no tiene nada que ver con la profesión dancística aunque el imaginario social lo atribuya a la homosexualidad y esto atraiga discriminación social para muchos de los varones que se dedican a ella.

El padre de Ximénez le retiró completamente su apoyo económico y moral durante sus años de estudio. El muchacho fue apoyado por sus maestros para poder terminar la

---

<sup>219</sup> Entrevista de Claudia Carbajal Segura a Roberto Ximénez... *op. cit.*

carrera profesional. Al interior de la escuela, ser varón le dio ventajas puesto que tenía que repetir los ejercicios más veces que sus compañeras, mientras cada una de ellas hacían los pasos solo una vez en su compañía, él los repetía llegando a perfeccionar más sus movimientos. Tenía una gran aceptación por parte de las alumnas de la escuela quienes se peleaban por bailar con él y lo asediaban constantemente. Se adueñaba fácilmente de los papeles protagónicos por ser de los únicos hombres, tenía más proyección en su carrera dancística y desatacaba fácilmente en el escenario<sup>220</sup>.

Ximénez se graduó con otras seis de sus compañeras en el año de 1940, tras el vinieron otros bailarines egresados de la ED, como Guillermo Keys Arenas y Manolo Vargas, quienes destacaron en los escenarios nacionales e internacionales<sup>221</sup>. A pesar de que la danza estaba ligada con el ámbito femenino debido a los clichés sociales impuestos, los varones fueron pieza importante en la construcción de este arte. Pero los prejuicios sociales sobre los bailarines influyeron de manera determinante para que este espacio fuera predominantemente femenino, tanto en el alumnado como en el profesorado, hasta bien entrados los años sesenta.

---

<sup>220</sup> Se graduó de la escuela con otras seis de sus compañeras. El requisito final de titulación era que montaran una obra completa en el majestuoso Palacio de Bellas Artes con la coreografía, escenografía, vestuario y dirección de escena a su cargo para que se evaluara la calidad del trabajo. Ximénez presentó y protagonizó *La siesta del fauno*<sup>220</sup>. Tras su graduación, tuvo una carrera muy prolífica, se fue al Ballet de Argentinita y de Pilar López, tomó clases con los mejores maestros del mundo de la danza como Waldeen, Michel Fokin, Ruth Sain Dennis y Ted Shawn y se consagró como uno de los mejores bailadores del mundo. A pesar de que su educación fue fructífera y buena, según la describe, se dio cuenta de que cuando salió de la ED, “no sabía nada y le faltaba un gran tramo por recorrer en su formación dancística” *Ibidem*.

<sup>221</sup> Otro de los egresados más destacados de la historia de la ED fue Guillermo Keys Arenas, nació en San Luis Potosí el 28 de enero de 1928 e ingreso desde los ocho años a la ED. Al terminar sus estudios en danza, las presiones sociales lo orillaron a estudiar una carrera bancaria, pero regreso a los escenarios por consejos de las hermanas Campobello, quienes lo incluyeron como parte del cuerpo de Ballet de la Ciudad de México (1943- 1947). Más tarde estudio en Nueva York, fue becado por la fundación Rockefeller y fue miembro del Ballet de Nelsy Dambré, de la Academia de la Danza Mexicana, Ballet Concierto de México, Ballet Folclórico de México. Tomó clases con figuras como: Serge Perreti, Vladimir Dokowsdowsky, Martha Graham, José Limón y Doris Humphrey. Practicó casi todos los géneros de danza existentes con una participación destacada. “Guillermo Keys Arenas” Alberto Dallal, *Nomneklator de la Danza.... op. cit.*

## *CAPÍTULO V.*

### *LA CONSOLIDACIÓN DE LA ESCUELA NACIONAL DE DANZA, SUS VÍNCULOS POLÍTICOS Y DISCURSIVOS*

#### **Los espectáculos masivos**

Los espectáculos masivos son prácticas que confieren características especiales dedicadas a la interacción social. Se realizan en escenarios determinados que teatralizan las creencias, miedos y costumbres de la sociedad, enfatizan su forma idílica, reproducen imaginarios, dramatizan las formas de poder y hasta, a veces, proporcionan espacios catárticos y permisivos<sup>222</sup>.

Las masas, concentraciones numerosas de personas que desdibujan la individualidad, contribuyen a involucrar al público con un evento determinado. Los espectáculos escénicos masivos tienen la capacidad de transportar de forma vívida a quien los aprecia, convirtiendo al público en espectador- participante. Son parte de las artes escénicas, tienen una condición efímera, es decir, se auto realizan solo en el momento en que están aconteciendo, aunque su grado de influencia reproduce imagerías que las masas “viven” de forma ilusoria o simulada.

Sus maneras, son diversas: fiestas, desfiles, ceremonias, carnavales, eventos deportivos, artísticos, festivales cívicos, etcétera. Pueden ser religiosos, civiles, militares o paganos, pueden ser organizados para un determinado propósito (como los desfiles militares para promover el amor a la patria y el respeto por las instituciones castrenses) o

---

<sup>222</sup> Georges Balandier, *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*, España, Paidós, 1994.

bien surgir de manera espontánea, (como una fiesta masiva que emana después de ganar un partido de futbol.)<sup>223</sup>

Como ya he explicado, Cárdenas apoyó su aceptación popular en la legitimación de las masas obreras y campesinas, orientando su política de gobierno a las reformas sociales en beneficio de los sectores populares, al menos en el discurso. El momento histórico posterior a la revolución mexicana y el anhelo popular de conseguir los triunfos de una reacomodación del país que beneficiara a las mayorías, potenció a Lázaro Cárdenas como el líder político populista que basó su dialéctica en el “socialismo”, situación que por supuesto estuvo presente únicamente en el discurso y en las esperanzas del pueblo y alejado de la concreción de hechos.

Durante su gobierno, Cárdenas manejó una imagen pública cercana al pueblo, poniendo mucho énfasis en el cuidado de los materiales oficiales que se difundían. El Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda, fundado en 1937, se encargó de regular la transmisión masiva de información; la aceptación de esta por parte de las masas fue una pieza clave que apoyó el discurso político del entonces presidente. Los formatos en que se presentó y la estética contenida en cada proyecto fueron puntos sumamente importantes en la identificación de las masas con el régimen cardenista<sup>224</sup>.

En este contexto surgieron propuestas artísticas que pretendían representar obras dirigidas a las masas, muchas de estas, eran ejecutadas con una gran cantidad de intérpretes, esto permitió que el espectador -participante se involucrara en las puestas escénicas con mayor facilidad. La danza (mezclada en ocasiones con la gimnasia u otros deportes), el

---

<sup>223</sup> Durante la última parte del cardenismo se incrementaron los espectáculos masivos con tintes “folclóricos”. Fueron promovidos por los intelectuales y artistas de aquel momento, entre los que destacan Celestino Gorostiza, Rodolfo Usigli, Carlos Orozco Romero, Agustín Lazo y Julio Castellanos.

<sup>224</sup> Alan Knight nos habla de que se pagó un servicio a correos de México para que cualquier persona pudiera enviarle cartas de manera gratuita al presidente Cárdenas. Alan Knight, “El cardenismo. culminación de la revolución Mexicana” ... p. 153 *op. cit.*

teatro y la música, presentaron este tipo de propuestas que hasta ahora, no han sido suficientemente estudiadas. Estuvieron influidas por las tendencias artísticas mundiales que giraban en torno a diversas ideologías político–económicas: los fascismos y el socialismo.

Tanto en los fascismos como en el socialismo, el arte funcionó como un componente más de su propaganda. Walter Benjamín llamó a este hecho estatización de la política, porque las representaciones artísticas difundían mensajes oficiales, los mitos y los símbolos nacionales e ideológicos que los regímenes propagaban de una manera atractiva para que lograran identificarse con la sensibilidad de la gente.<sup>225</sup> El arte funcionó como un componente más de la programa de gobierno porque volvió popular cierto tipo de estética relacionada con la ideología o el discurso oficial. Los mensajes propagados eran muy distintos en los diferentes regímenes, pero todos echaban mano de carteles, documentales, espectáculos masivos y hasta gestos y colores, para propagar su discurso político<sup>226</sup>.

El Arte era capaz de materializar y difundir tanto mitos como símbolos nacionales y hacer partícipe al pueblo en torno a ellos, especialmente el arte escénico magnificado a espectáculo público, que envolvía de manera vivida a las masas y las involucraba dentro de la trama que se desarrollaba en el escenario. El espectador era absorbido por el sentimiento de la colectividad que se volvía propio al homogeneizarse con los miles o cientos que le rodeaban. Los espectáculos públicos tenían un significado discursivo: el triunfo de la clase

---

<sup>225</sup> En ambos regímenes hubo una adaptación estilística del arte a los códigos de la cultura popular. El régimen nazi en Alemania llevó esto a su máxima expresión encumbrando a la figura de Hitler como el hombre identificado con todos los hombres, “la personificación de la voluntad del pueblo”. Sus discursos eran tan convincentes, que creó una escuela teatral para que los funcionarios de gobierno supiesen manejar los gestos en forma similar a la que él lo hacía a la hora de hablar en público. Desfiles masivos, grandes eventos deportivos, cualquier ceremonia pública se volvió un espectáculo de producciones mayúsculas, con grandes cantidades de personas participando y miles de espectadores entregándose a la euforia de las multitudes, porque tanto nazis como socialistas estaban convencidos que lo que mueve a las masas es la devoción y el espíritu colectivo. Toby Clark, *Arte y propaganda en el siglo XX. La imagen política en la era de la cultura de masas*, España, Akal 2000. p 49.

<sup>226</sup> George Mosse, *La nacionalización de las masas. Simbolismo político y movimientos de masas en Alemania de las Guerras Napoleónicas al Tercer Reich*, España, 2005.

media, su integración dentro de las políticas de gobierno por el interés del sustento y respaldo que las masas podían dar.

México se vio influenciado por este tipo de tendencias artísticas. Los espectáculos escénicos masivos planteaban el escenario perfecto para reproducir el discurso postrevolucionario y las diferentes políticas de gobierno aplicadas por los caudillos. La construcción del Estadio Nacional en 1924, nos habla de la necesidad de espacios aptos para las masas y de la inclusión de estas dentro de las nuevas actividades políticas posrevolucionarias<sup>227</sup>. Desde su inauguración se realizaron en él numerosos festivales cívicos, deportivos, educativos y políticos, entre los más importantes están los Congresos Transitorios de 1924, 1928, 1930 y 1934, así como los actos de protesta del cargo de Presidente de la República de Plutarco Elías Calles, Emilio Portes Gil, Abelardo Rodríguez, Pascual Ortiz Rubio y Lázaro Cárdenas del Río.<sup>228</sup>

En la posrevolución se reformó el calendario cívico ante la necesidad de una reconstrucción nacional, se inventaron nuevas fiestas, como el día del niño, el día de la madre, el día del árbol o el día del soldado. Se incrementaron los desfiles atléticos y las competencias amistosas con gran cantidad de espectadores. Se promovió la convivencia masiva dentro de las escuelas de la SEP a las ceremonias cívicas se les dio características de espectáculo, en el que el líder al frente se convertía en la voz de las masas ahí presentes.<sup>229</sup>

---

<sup>227</sup> El Estadio Nacional tenía la capacidad de 50, 000 personas cifra mucho mayor que cualquiera de los teatros porfirianos y del siglo XIX que fueron concebidos para albergar a la reducida clase alta. En ese momento el recinto que más se le acercaba en capacidad era el Teatro Esperanza Iris para 1400 personas, otros recintos importantes eran el Teatro Hidalgo, y la plaza de Toros México ninguno tenía una capacidad tan grande como el mencionado Estadio.

<sup>228</sup> Antonio Zavala Abascal, *La cámara de diputados*, México, ED, 1968. p. 141- 149

<sup>229</sup> Alan Knight “Estado Revolución y cultura popular en los años treinta” en Marcos Tonatiuh Águila y Alberto Enríquez Perea (coords) *Perspectivas sobre el cardenismo. Ensayos sobre economía, trabajo, política y cultura en los años treinta*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2006.



**Lázaro Cárdenas bailando *circa* 1938**  
*El Universal*, 27 de abril 1927, 2 secc. p. 1.

De 1934 a 1940 hubo muchos desfiles deportivos, ceremonias cívicas y espectáculos públicos. Lázaro Cárdenas participó en varios de ellos para promover sus reformas y políticas de gobierno. En su periodo presidencial, hizo acto de presencia en todos los estados de la república, casi siempre acompañado de estas ceremonias cívicas con toques espectaculares, que eran apoyadas con la participación de las escuelas de la SEP. La ED estuvo presente en muchas de estas representaciones. Entre las coreografías más

emblemáticas para dichas ocasiones destacan: *Simiente, Barricada, Clarín* y el *Ballet Simbólico de Masas 30-30*.

El *Ballet 30-30* se había presentado por primera vez en 1931 a cargo de la EPD. Adquirió nuevos bríos en los últimos años de la década de los treinta por el momento histórico que se estaba viviendo y la importancia del mensaje que llevaba inscrito. En un principio fue titulado simplemente *30-30*, como la carabina utilizada durante la revolución, en el periodo cardenista se le sumo el precedente: *Ballet Simbólico de masas*, nombrado así por la forma estética en que se presentó.

¿Un nuevo género dancístico?, posiblemente. El 30-30 no había sido el primer espectáculo de su esta naturaleza, en que ejecutantes y espectadores sumaban una gran cantidad de personas, pero ciertamente fue el primero y único en caracterizarse como *Ballet Simbólico de Masas*, término muy adecuado para catalogar este tipo de representaciones.<sup>230</sup> La ED tuvo una gran proyección al exterior, durante la presidencia de Lázaro Cárdenas la institución fue la encargada de organizar los números de entretenimiento los espectáculos masivos. Su obra más importante fue el *Ballet 30-30* que tuvo una veintena de representaciones a lo largo de toda la república mexicana. Esta obra merece ser analizada pormenorizadamente por su empatía con el discurso revolucionario que manejó el cardenismo.

---

<sup>230</sup> “El Teatro de multitudes” tomó en cuenta, como su mismo nombre lo indica a las multitudes pero no como simples espectadores de una acción individual que se desarrolla en el escenario, sino como una participación activa en la acción misma, hasta llegar a hacerse aquellas el centro de toda acción desde el momento en que se siente una vida y una pasión propias en “Teatro de Multitudes en México”, *Revista de Revistas*, 2 de junio de 1935. Las representaciones masivas ya eran comunes desde los años veinte, con la Gran Noche Mexicana de conmemoración del Centenario de la Independencia (1921), la inauguración del Estadio Nacional (1924), el Teatro Murciélagos (1924), los Festivales de Teotihuacán de Rubén M. Campos (1925) o en el Teatro Sincrético representado en la SEP e impulsado por Luis Quintanilla, Gabriel Fernández Ledesma y el director artístico de la EPD, Carlos E. González que tenían profunda influencia del teatro soviético.

### El Ballet Simbólico Revolucionario de Masas 30-30

La SEP mandó un memorándum a Hipolyt Zybin, el 6 de noviembre de 1931, con la petición de que la EPD presentara un número especial para conmemorar la Revolución Mexicana<sup>231</sup>. El *Ballet 30-30* se montó en escasos 15 días, su debut fue el 22 de noviembre de ese año en el Teatro al Aire Libre Álvaro Obregón, ante Narciso Bassols, Secretario de Educación Pública, Alfonso Pruneda, Jefe del Departamento de Bellas Artes, y otros miembros de su directiva.

Se incluyeron otras seis participaciones en la ceremonia. El Ballet 30-30 fue el último número dentro del programa, estuvo anunciado como estelar.<sup>232</sup> No se sabe a ciencia cierta qué cantidad de personas estuvieron incluidas en esta representación, pero hubo varias escuelas involucradas, al parecer el *Ballet 30-30*, era ejecutado por grupos de personas grandes o medianamente grandes desde esta época<sup>233</sup>.

Patricia Aulestia recopiló, en *Despertar de la República Dancística*, las críticas periodísticas del *Excelsior*, *El Nacional*, *El Cronista* y *El Demócrata*. *El Nacional* refirió que.<sup>234</sup>

... significa la aurora de la revolución a través de la Escuela Rural, la parcela y el taller... sin reservas podemos decir que esta creación artística es algo de lo más bello y significativo que ha presentado en los escenarios de los teatros nuestros...

<sup>231</sup> Patricia Aulestia, *Despertar de la república dancística mexicana...* p. 279. *op. cit.*

<sup>232</sup> Participaron la EPD, las Escuelas de Enseñanza Doméstica Gabriela Mistral, la Ignacio Manuel Altamirano, la Industrial de la Beneficencia Pública y la Casa del Estudiante Indígena.

<sup>233</sup> Esto solamente hablando de las obras exclusivamente de danza porque desde los años 20 se tiene registro de espectáculos con ejecutantes masivos, como los festivales de Teotihuacán de Rubén M. Campos y los Festejos del Centenario en la Gran Noche Mexicana para las celebraciones del Centenario de la independencia en Chapultepec. Rubén M. Campos, "El cancionero, Enrique Galaz y los trovadores de Yucatán" en *Revista de Revistas*, 24 de febrero 1924, p. 39.

<sup>234</sup> Patricia Aulestia, *Despertar de la república dancística mexicana...* p. 279- 281. *op. cit.*

*El Excelsior* resaltó la importancia de los campesinos en intensión de “fuerzas vivas de trabajo” y esperanza de mejores oportunidades para México. *El Cronista* apuntó el magnífico simbolismo teatral de cuadros, hilación de sucesos y personajes en escena que dieron valiosos mensajes al público. *El Demócrata* señaló que el festival tuvo un carácter fundamentalmente obrero: “no se trata de bailes atildados y sujetos a una escuela precisa, ni mucho menos tienen formas primitivas, si se quiere, pero ponen de manifiesto nuestro espíritu popular.”

En esa primera representación del *Ballet 30-30*, las críticas periodísticas fueron bastante favorables, todas felicitaron a los creadores; Nellie y Gloria Campobello en la coreografía y argumentos, Francisco Domínguez en la música y Carlos E. González en los decorados<sup>235</sup>. Exaltaron el significado de la obra, las críticas periodísticas señalaron de forma concienzuda que la temática del ballet 30-30 era claramente “revolucionaria” y que, por la importancia del mensaje que daba, era merecedor de verse a nivel nacional e internacional.

Todas las críticas coincidieron en que el *Ballet 30-30* tenía un mensaje “revolucionario” por los sucesos que narraba en su argumento, en donde se manifestó de lleno un entendido social del arte, difusor de una cultura revolucionaria, se tomó en cuenta una estética enteramente relacionada con la plástica del movimiento muralista, la cual fue suscitada por el renacimiento artístico mexicano y daba por ley un sentido en que el deber

---

<sup>235</sup> Carlos E González comenzó como pintor en el taller de Gabriel Fernández Ledezma, pero los trabajos dedicados a realizar escenografía fueron abundando cada vez más hasta que terminó por abandonar por completo la pintura. En el momento en el que colaboró con el *30-30*, ya llevaba catorce años dedicado a la escenografía, consideró que era un trabajo físico pesado, que requería de imaginación, de saber pintar y de estar abierto a colaborar con el creador general de la obra, pensaba que sus decorados estaban “destinados a animarse solo por cortos momentos de una vida ficticia, pero vida al fin” “Entrevista a Carlos G. González” en *Revista de Revistas*, 31 de diciembre 1933.

del artista era concientizar a la sociedad de los problemas políticos, económicos y culturales del momento<sup>236</sup>.

La obra se dividió en tres partes que exponían sobre el espíritu de la revolución: la lucha armada (revolución), la etapa de reconstrucción nacional (siembra) y el crecimiento sostenido del país, posterior a la guerra, aunado al cambio de conciencia que debería prevalecer dentro de los habitantes de la sociedad mexicana (liberación). A pesar de ser un ballet sumamente improvisado, y seguramente corto en extensión de tiempo porque estaba musicalizado con la *Marcha de Zacatecas* y *La Internacional* (9 minutos a los sumo, dependiendo de los arreglos), los críticos de danza se refirieron a él como una “valiosa obra de arte”, que merecía ser difundida. Los decorados, vestuario y música fueron halagados; se refirieron al *30-30* como una “obra de conciencia”.

A pesar de ello, este ballet se volvió a representar hasta 1935, cuando adquirió mayor importancia por su relación con el discurso cardenista<sup>237</sup>. Las reseñas de prensa nos dejan entrever que la versión inicial tenía el mismo argumento, con un sentido más simple. En 1935 se reinterpretó anexando ciertos elementos que hicieron encajar la obra con algunos discursos políticos. No fue creada específicamente como arte de propaganda para cubrir una necesidad política, solo se supo aprovechar la potencialidad de su “argumento revolucionario” para congraciarse con las instituciones, a las que les convenía tener

---

<sup>236</sup> Héctor Jaimes, *Filosofía del muralismo mexicano Orozco, Rivera y Siqueiros*, México, Plaza y Valdez Editores, 2012.

<sup>237</sup> Lamentablemente no podemos reproducir ninguna de las dos versiones, ni la de 1931, ni ninguna de las realizadas de 1935 a 1940, por falta de material. Pero se sabe que en la segunda ronda de representaciones si se grabó alguna vez el *Ballet 30- 30* como parte de una serie de documentales efectuados en el cardenismo por el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad.

espectáculos escénicos afines a su discurso dentro de las ceremonias cívicas y actos de gobierno<sup>238</sup>. El argumento decía a la letra lo siguiente<sup>239</sup>:

### Revolución

La salida de las mujeres vestidas de rojo simboliza el anhelo de la libertad. Al llegar al campo caen el pueblo queda dormido bajo el yugo del opresor. Aparece una mujer con una antorcha tratando de levantar a las caídas que se resisten, temen y acaban por quedar en pie. La llamada roja de la rebeldía cunde al fin sobre el pueblo aletargado. Las mujeres llaman entonces débilmente, poco a poco sus movimientos van siendo, a la vez desordenados y simples. La rebelión se extiende más y más incitando a todo el pueblo a ir a la lucha. Avanzan tratando de organizarse, toman las armas, que entregan a los campesinos y estos corren llevando la revolución por todos los ámbitos y las mujeres quedan en el campo como llama encendida que sostiene a los libertadores. Muestran los movimientos del soldado en combate y su regocijo al comenzar la revolución

### Siembra

Después de la época violenta viene la reconstrucción, la tierra queda en manos del que la trabaja, es conquistada por los campesinos que aparecen sembrándola en compañía de sus mujeres. Al llegar la cosecha con su baile muestra su alegría

### Liberación

El pueblo ya tiene que comer; más para que su bienestar sea completo urge una total unificación con orientaciones definidas. Campesinos obreros y soldados, integran un frente único en defensa de su clase y son mantenidos por la llama revolucionaria, que llega al campo con ellos y les deja transitoriamente para volver cuando con su conciencia de clase vayan de nuevo a las luchas para lograr su liberación integral. Lo que fue energía en la guerra es ahora tesón en el trabajo. Al frente y fondo del campo quedan grandes círculos que semejan las ruedas de una máquina y mujeres con banderas giran simulando el movimiento de las poleas. Al centro las sembradoras forman un cuadro y dentro de él aparece una hoz formada por campesinos y un martillo por obreros. Los

---

<sup>238</sup> Podríamos caracterizarla, usando la conceptualización del arte marxista para entenderla, en la formación histórica de los sentidos estéticos, este arte se posicionó contra de la enajenación, manejaba teorías sociales y cumplía con una función ideológica de concientización. El arte marxista tenía un enfoque histórico, basaba su estética en la relación de las clases sociales, la concientización de estas para alcanzar sus objetivos por medio de la sensibilización artística motivado por la necesidad de la visualización de un futuro. Era realista, jugaba con las temporalidades del discurso, podía retratar el presente, el pasado y el futuro para lograr un discurso completo y armónico en sus mensajes Sánchez Vázquez, Adolfo, *Ensayos sobre arte y marxismo*, México, Grijalbo, 1983.

<sup>239</sup> AHENDNyGC /Programas de mano, 27 de abril 1939

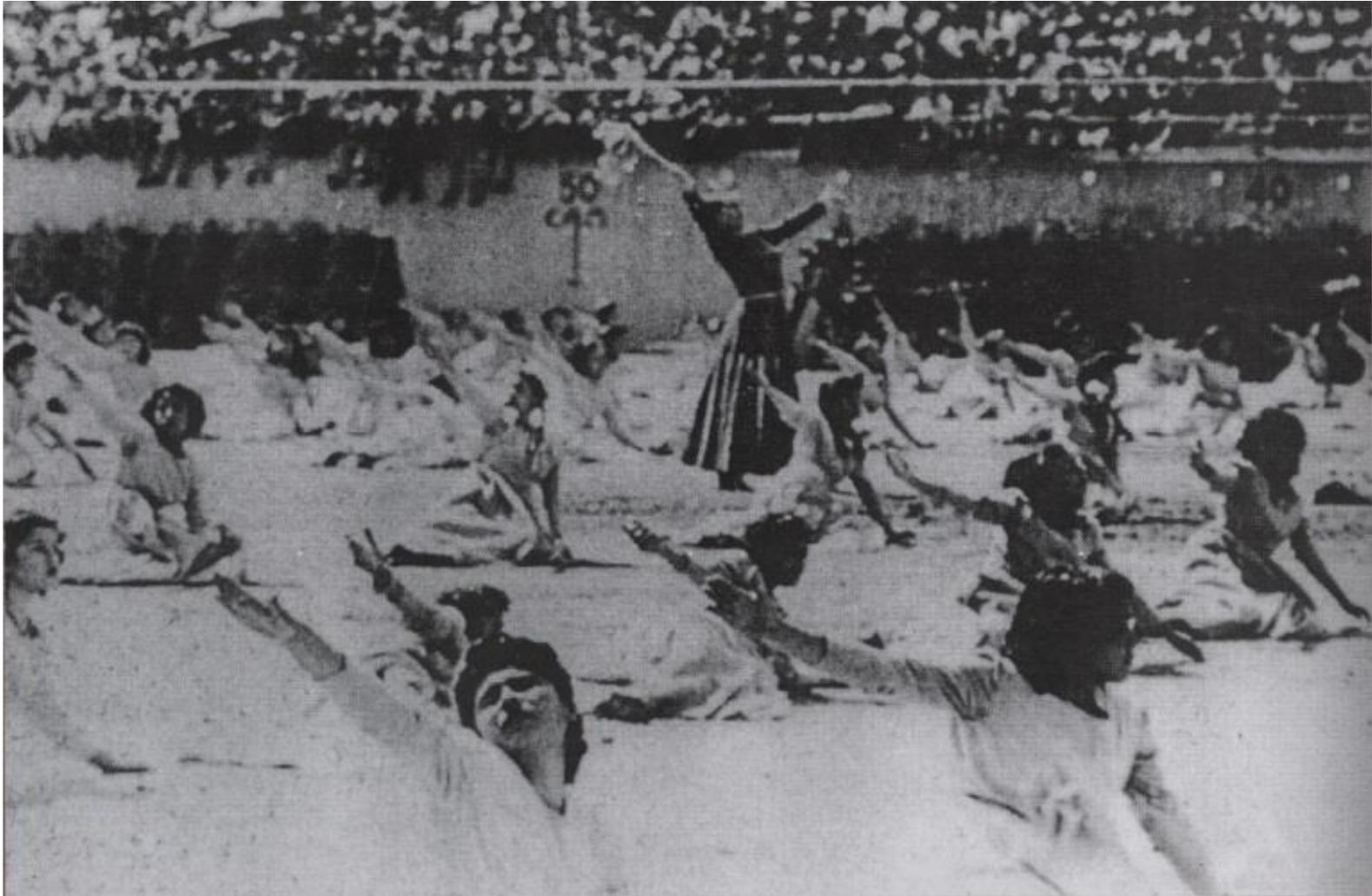
campesinos cantan desgranando maíz a los acordes de su himno de libertad.

Es importante resaltar que la obra puede analizarse en dos vías, a través de las ideas de creación de los autores y a través de la interpretación que el gobierno cardenista le dio, como arte propagandístico de su discurso histórico. En esta investigación únicamente se abundará el primer aspecto.

Las hermanas Campobello vivieron en medio de la lucha villista durante sus primeros años en la Ciudad de Parral, Chihuahua. Aún falta mucho por investigar con respecto a la ideología de Gloria Campobello. Nellie dejó testimonio de sus ideas a través de sus libros, dentro de los cuales encumbró la figura de los revolucionarios en pos de su búsqueda por la mejora en las condiciones de vida. En 1931 Gerardo Murillo “el doctor Atl”, le publicó a Nellie primer libro titulado *Cartucho, relatos sobre la lucha en el norte de México*, texto compuesto por episodios breves sobre el entorno doméstico dentro del villismo, narrados por los ojos de una niña inocente y ajena a la comprensión de la revolución. También publicó *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa* en 1940, un recorrido narrativo sobre el devenir de dicho personaje en su lucha revolucionaria<sup>240</sup>. En ambos se descubren personajes cotidianos que se vuelven héroes al protagonizar “la lucha por los anhelos del pueblo”. Para los años treinta, las hermanas se encontraban en grupos selectos de intelectuales y artistas, estaban politizadas, inmersas en un ambiente en el cual, el quehacer artístico tenía como objetivo la concientización ideológica de las masas, la reinterpretación histórica y la difusión de opiniones personales a través de la creación.

---

<sup>240</sup> “Cartucho” y “Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa” en Campobello Nellie, *Obra Reunida*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000. pp. 91-164, 199-314.



*Ballet Simbólico Revolucionario de Masas 30-30* en el Estadio Nacional. Nellie Campobello al centro en representación del espíritu de la revolución *circa.* 1935  
AHENDNYGC



**Nellie Campobello en el *Ballet Simbólico Revolucionario de Masas 30-30*, circa 1935 .AHENDNYGC**



**Ballet Simbólico Revolucionario de Masas 30-30 en el Estadio Nacional. circa. 1935 AHENDNYGC**

Como ya mencioné hubo numerosas asociaciones artísticas íntimamente relacionadas con el Partido Comunista Mexicano, hasta ahora no se sabe si las hermanas Campobello o algún otro de los autores del *30-30* estaban integrados a ese partido. El análisis de su obra nos sugiere que simpatizaban con esta ideología y que veían con buenos ojos el discurso “socialista” que Cárdenas manejó durante su gobierno. El argumento del *30-30*, alude e interpreta el proceso de la Revolución Mexicana y le da una orientación discursiva que sugiere al cardenismo como el pináculo de los logros alcanzados por los anhelos de este proceso. Los actos y los personajes están narrados de tal manera que evocan a ciertos pasajes que se pueden empalmar claramente con algunos momentos históricos determinados.

El primer acto refiere a la lucha armada acaecida entre 1910 y 1917, se habla de rebelión, de un movimiento inspirado por la fuerza. El segundo, “siembra”, parece hablar del periodo de 1917 a 1936 porque menciona una reconstrucción nacional, el reparto agrario y la instauración de las condiciones necesarias para alcanzar los logros esperados por la sociedad. Finalmente “liberación” habla de una sociedad integrada por sectores con “conciencia de clase”, de la necesidad de unificación en un frente común y de la importancia de la modernidad para poder extender sostenidamente los resultados obtenidos, multiplicándolos de manera favorable para las masas; en pocas palabras, sugiere una justificación de la transición (depuración) del PNR al PRM por medio de los sectores sociales.

El *30-30* invitaba a las personas a formar parte de una sociedad armónica donde cada quien tenía una función determinada: Este Ballet tenía cuatro personajes principales: el campesino, el obrero, el militar y la mujer, todos ellos presentes dentro de las políticas cardenistas y parte importante en el nacionalismo posrevolucionario. Se contemplaron los

sectores, célula por medio de los cuales se trató de organizar a las masas dentro del cardenismo. Se dio un mensaje “socialista” con el símbolo de la hoz y el martillo.

Laura Levinson sostiene en su tesis doctoral que en la estética posrevolucionaria había una triada compuesta por el obrero, el campesino y el soldado. Estos arquetipos se desprendieron de las alianzas y anhelos populares interpretadas por los artistas modernos. Fueron recurrentemente utilizada en los murales de la época por artistas como: Roberto Montenegro, José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, quienes los incluyeron dentro de sus creaciones como simbolismo político y estético de los ideales nacionalistas<sup>241</sup>.

El campesino era, en el cardenismo, la encarnación de la lucha revolucionaria por personificar una de las causas principales de la guerra armada: el problema de la tierra y su posesión en manos de caciques que esclavizaban a millones por medio de un sistema casi feudal. Fue constantemente aludido en el arte y en los discursos políticos por convertirse en un hito de los anhelos revolucionarios, su figura fue representada casi siempre a través de hombres y mujeres con rasgos indígenas que luchaban por su tierra sufrían por ella. Representaban los orígenes, los vínculos, no solo con la tierra, sino con la nación, los lazos de identidad mexicana con el lugar de origen y la madre tierra, el sufrimiento, las deudas del sistema, la hermandad, la identidad popular<sup>242</sup>.

---

<sup>241</sup> Laura Levinson, *Orígenes Ideológicos de la trinidad revolucionaria. su inserción en la gráfica y en el muralismo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1997. (Tesis de doctorado en Historia del Arte).

<sup>242</sup> En el sexenio de Lázaro Cárdenas, el apoyo campesino fue fundamental en la aceptación de esta figura presidencial. La reforma agraria fomentó la reestructuración del campo permitiendo que el Estado se involucrara en asuntos campesinos, reorganizando a las comunidades en ejidos para garantizar su buen funcionamiento por medio del Banco Nacional de Crédito Agrícola y Banco Nacional de Crédito Ejidal. Se crearon nuevas instancias creadas con la intención de dar asesoría y representación a los campesinos, así como de organizar la producción y venta en materia agraria. La creación de la Confederación Nacional Campesina, en agosto de 1938, fomentó la unidad de este sector y mermó las luchas agrarias al interior del país; como al de los cedillistas en San Luis Potosí, que durante algún tiempo habían sido apoyo importante para las fuerzas cardenistas y que, en palabras de Arnaldo Córdova, los agraristas armados habían sido la base

El obrero simbolizaba el trabajo, la humildad, la sencillez, la praxis de la modernidad, la conciencia de clase, la unidad y la posibilidad de cambio por su fuerza corporativa. Era una figura urbana, resultado del avance tecnológico, un hijo de la industrialización y un reflejo de mejora en las condiciones de vida en las crecientes clases medias, era símbolo popular de prosperidad colectiva<sup>243</sup>.

El soldado aludía a la fuerza protagonista de las luchas armadas, la figura que era “sacrificada por el bienestar del pueblo”; lo mismo representaba al campesino, que al obrero. En los relatos de Campobello juega el papel estelar de la cotidianidad de la guerra, no sólo el soldado de oficio, sino aquel que se une a la causa y entrega su vida con anhelos de cambio y de justicia para las masas. Los militares estaban subordinados al servicio de la nación más que al de sus intereses propios. Las filas necesitaban engrosarse con nuevos elementos que se nutrirían en teoría de los sectores obrero y campesino. Con estos argumentos se puso al militar a nivel popular, salía del pueblo para servir a la patria, pero no dejaba de ser parte del pueblo en el discurso<sup>244</sup>.

---

de la estabilidad política en el campo. En total, durante ese sexenio se repartieron 25, 324, 568 hectáreas entre casi 15, 000 ejidos, que beneficiaron a 1, 020, 594 campesinos, suma considerablemente mayor que los repartos agrarios en anteriores gestiones. Arnaldo Córdova, *La política de masas en el cardenismo*, México, Era, 1981. p. 108.

<sup>243</sup> La enorme agitación laboral y el discurso de mejoramiento de las clases trabajadoras, plantearon la unificación de un sindicato que aglutinara a todas las organizaciones que habían surgido de la fragmentación de la CROM. Esto se logró en 1936 con la Confederación de Trabajadores de México CTM, la cual agrupó a los sindicatos más importantes en uno solo. La CTM bajo el liderazgo de Vicente Lombardo Toledano se convirtió desde ese momento en una de las organizaciones políticas más poderosas por el enorme peso que simbolizaba. Significó un aliado potencial para impulsar la popularidad de Cárdenas

<sup>244</sup> Cárdenas, siendo militar, ya tenía la simpatía de este sector en su mayoría. Desde el principio, se sabía que mantendría una buena relación con ellos y que posiblemente los premiaría mientras durara su gobierno, antes de hacerlo, tuvo que asegurarse de sacar de la jugada a los líderes militares que apoyaban a Calles, lo logró con gran éxito ofreciendo concesiones sin violencia a cambio de no involucrarse en su nuevo gobierno. Dentro de la incursión de los sectores en el renovado Partido de la Revolución Mexicana, la inclusión de los militares sirvió para equilibrar el poder de obreros y campesinos frente al Estado. Desde 1935, se creó una nueva celebración cívica, “El día del soldado”, celebrado durante el cardenismo todos los 27 de abril en el Estadio Nacional, y los festejos de masas se extendían a lo largo de todo el día en todas las entidades de la república para reconocer el valor de la milicia mexicana. Al militar se le dieron concesiones, como la posibilidad de incursionar como empresario *Ibidem*. p. 144 “Homenaje a miembros del ejército” *El Nacional*, 26 de marzo 1938, p. 1 y 3. “Los festejos en honor del Soldado” en *El Universal*, 27 de abril 1938, p. 1 y 8.

El personaje de la mujer también fue incluido dentro del arte mural aludiendo a la madre patria y a la fertilidad de la tierra. Fueron incluidas en el discurso posrevolucionario como parte fundamental de la sociedad, sobre todo en el rol de madres perpetuadoras de los valores familiares y cívicos, en ese sentido estaban incluidas dentro de la ciudadanía mexicana<sup>245</sup>. En el ballet 30-30, el personaje de la mujer inspira libertad, fuerza e impulso sostenido de cambio. No se sabe hasta ahora que las Campobello hayan pertenecido a alguna asociación feminista o sufragista, pero Nellie dejó un testimonio claro del concepto de la función de la mujer en la sociedad mexicana, según lo dijo en una entrevista a Carmen Madrigal en 1938, pensaba que todas las mujeres del mundo tenían una función y que todas deberían estar comprometidas con su país, que deberían ser sencillas en sus arreglos y en sus maneras para agradar a los hombres, porque ellos en realidad les pertenecían por ser como sus hijos y como tales debían, cuidarlos y protegerlos tanto como a la nación:

... todas deben ser útiles, todas deben cumplir con una misión, cultas o incultas, deben desarrollar siempre un trabajo, y si una mujer es inteligente, su misión ha de ser doblemente importante... Es horrible ver a una mujer convertida en una muñeca, así como en los aparadores para ser compradas<sup>246</sup>.

---

“Homenaje al Soldado” en *El Universal*, 28 de abril 1938 p. 1 y 13. “Elocuente mensaje en el ejército nacional” en *El Universal*, 28 de abril 1937. p. 1 y 9. *Ibidem*. p.136.

<sup>245</sup> Cárdenas integró algunos movimientos feministas al PNR y comenzó a hablar sobre la posibilidad del sufragio femenino. En un primer momento el panorama parecía muy favorecedor para las luchas feministas, las Cámaras de Diputados y Senadores aprobaron la reforma al artículo 34 referente al derecho a la mujer en participaciones políticas como candidatas y electoras. El Frente Único Pro Derechos de la Mujer fue la organización más importante en aglutinar los intereses feministas encauzados al sufragio. En los discursos políticos siempre estuvo presente el apoyo a las feminas y a su inclusión en la ciudadanía legal mexicana. Sin embargo, la reforma al artículo nunca se publicó en el Diario Oficial para que entrara en vigor como establecía la ley. La razón, la desconfianza que generaba la transición electoral porque se pensó que el sufragio de las mujeres se inclinaría hacia el partido más conservador en ese caso el Partido Revolucionario de Unificación Nacional PRUN y que podrían dar el triunfo a su candidato Juan Andrew Almazán. Gabriela Cano, "Una ciudadanía igualitaria. El presidente Lázaro Cárdenas y el sufragio femenino", *Desdeldiez. Boletín del Centro de Estudios históricos de la Revolución Mexicana*, Jiquilpan, diciembre de 1995, pp. 69-116. Ana Macías, *Contra Viento y Marea. El movimiento femnista en México hasta 1940*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Programa de Estudios de Género, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2002.

<sup>246</sup> Carmen Madrigal, “La charla y la danza. El lugar y la belleza” en *Revista Hoy*, 13 de abril de 1938, p.51

El 30-30 incluyó diversos significados como el espíritu de la masa, la madre tierra y el amor por ella, al triunfo de la revolución, la libertad, el progreso, el trabajo, el desarrollo de tecnologías, la autosuficiencia del pueblo y en un mensaje implícito apuntaba a Cárdenas como aquel líder que lograría transitar del “espíritu de guerra” al de “libertad y armonía”. En pocas palabras era una representación dancística del discurso cardenista, lo que le valió a la ED la gira del 30-30 en muchos estados de la república a lo largo de cuatro años.

Nellie Campobello refirió la importancia de su labor con el 30-30 en su poema de 1960 llamado *Estadios*<sup>247</sup>:

Mi danza, erguida en los estadios  
sigue el ritmo majestuoso de los vales mexicanos.  
antorchas y banderas, arcos de triunfo  
he llevado mi danza en su ruta y en su forma  
por mi alma y el alma de mi raza.  
Y danzando en los estadios de mi patria,  
se engrandecen siete mil metros cuadrados  
bajo mis pies.

En todos los estadios  
donde para ti he danzado,  
he sido sumisa a prosternarme ante tu imagen,  
y entre luceros y nardos, tú, patria,  
forjada con devoción,  
me hiciste estatua en el silencio,  
estatua en paso de danza,  
que humilde toca tu suelo,  
suelo que estoy engarzada.

Puede notarse una retrospectiva en la que se siente orgullosa de su obra de difusión y concientización del pueblo. Menciona muchos de los lugares donde se presentó 30-30. Aseguró que todo su trabajo fue impulsado por su amor a la patria y al bienestar de las masas. Su veintena de representaciones por gran parte de la República Mexicana,

---

<sup>247</sup> Nellie Campobello, “Estadios” (Fragmento) en *Obra Reunida...* pp. 323-332. *op. cit.*

incrementó el prestigio y popularidad de la ED<sup>248</sup>. Las buenas relaciones políticas que se adquirieron producto de esta obra, le valieron reconocimientos fundamentales para proyectarse como una institución exitosa.

### **La Escuela Nacional de Danza**

El mensaje del 30-30 ponía en alto las políticas cardenistas y, sobre todo, la transformación del Partido Nacional Revolucionario PNR al Partido de la Revolución Mexicana PRM, que buscaba ser el heredero de la institucionalización revolucionaria, agrupado en sectores sociales representados de manera oficial por medio de este, para darle a las clases trabajadoras un poder político de integración y mejoramiento de la democracia<sup>249</sup>. Lázaro Cárdenas llegó a verlo en varias ocasiones, seguramente tuvo contacto directo con las señoritas Campobello.

Montar una coreografía así de compleja, con tantas personas sobre el escenario, en diferentes lugares de la república, no debió haber sido tarea fácil. Nellie y Gloria se turnaban para asistir a los lugares donde se les pedía que se representara; evaluaban el espacio y tras aprobarlo, comenzaban con el montaje. Requerían la ayuda de la SEP en todo

---

<sup>248</sup> Con un “mensaje socialista” y aludiendo a la revolución mexicana, el 30-30 tuvo el objetivo de ser un concientizador de clase, fue representado de manera masiva, los ejecutantes de esta danza a veces llegaron a una cifra 1500 bailarines sobre el escenario, elemento que facilitó que el público se involucrara con el espectáculo. Dio una explicación histórica de la revolución y la posrevolución mexicana, representó la “conciencia de clase” con un discurso político claro que tenía como moraleja final, la unidad nacional por medio de las instituciones cardenistas para que México progresara y se modernizara.

Dentro de los archivos consultados y los programas de mano encontramos consta que el 30-30 se representó al menos 20 veces de 1935 a 1939 en lugares diferentes. En los 4 años que duró su segunda exhibición destacan presentaciones en Palacio de Bellas Artes PBA 8 de marzo 1935, Club de leones 17 de julio 1935, 25 de febrero 1935 Palacio de Bellas Artes, Xalapa 28 de febrero 1935, PBA 9 de marzo 1935, Aniversario de los constituyentes de Querétaro 26 de marzo 1935, 27 de abril 1935 Día del Soldado Estadio Nacional, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas 1 de noviembre, Tuxtla Gutiérrez Chiapas 3 nov 1935, Guanajuato, Guanajuato 29 de marzo 1936, Palacio de Bellas Artes Confederación Campesina Mexicana 10 de abril 1936, Estadio Nacional Día del Soldado 27 de abril 1937, Michoacán 13 de septiembre 1937, Alianza Mexicana de Mujeres pide cooperación ballet 30-30 24 de octubre 1937, Congreso de Educación Obrera 4 de septiembre 1938, Ciudad Victoria Tamaulipas 18 de septiembre 1939, Gran Velada Teatro Hidalgo. Protagonizada por los excombatientes de la República Española 11 de diciembre 1939. AHENDNyGC, etc.

<sup>249</sup> Para Paul Nathan no hubo cambios substanciales en el partido tras su transformación, para Tzvi Medin se trata de una reestructuración nacional por medio del Partido y para Pedro Salmerón fue solo una estrategia para transformar y estructurar las masas. Javier Mc Gregor, “El nuevo presidencialismo”... *op. cit.*

momento para que les consiguiera miembros de las escuelas alrededor del país que representaran la obra. El cuerpo de baile casi nunca era el mismo, a excepción de los papeles principales (las mujeres de rojo) que eran interpretados por alumnas de la ED o bien por las propias Campobello; la escena protagonizada por dicho personaje era la que tenía mayor complejidad dancística, por eso requería una mayor preparación de los ejecutantes. El montaje de la obra se hacía seccionando el espacio del escenario. A los participantes se les entregaba una serie de platillas que los instruían en las trayectorias que deberían seguir por el espacio, las Campobello supervisaban esto de manera general, ayudándose de sus alumnos para una mejor eficacia en el resultado final<sup>250</sup>.

El número de representaciones que tuvo esta obra nos hablan de un éxito rotundo que atrajo beneficios para sus creadoras y para la ED. En 1938, se otorgó el carácter de Nacional a la ED. La END se erigió como la única institución para cursar estudios dancísticos en el país a nivel oficial, era el único lugar que tenía competencia para tratar debates nacionales concernientes con la disciplina. El decreto la facultó y la respaldó como autoridad en temas relacionados a este arte, dejó de ser una escuela y se convirtió en “La” escuela. Su nueva categoría de Escuela Nacional de Danza le aseguró la perpetuación de su proyecto cultural, el respaldo institucional de Bellas Artes para emprender nuevos proyectos con financiamiento y credibilidad y Nellie Campobello se erigió como una de los bastiones más importantes de la institucionalización de la danza.

Para 1939, nuevas bailarinas incursionaron en el arte mexicano. Las norteamericanas Anna Sokolow y Waldeen, vinieron por invitación de la SEP, de artistas como Carlos Mérida, con el objetivo de hacer nuevas propuestas alternativas al nacionalismo de la END. Había surgido una corriente internacional llamada danza

---

<sup>250</sup> Entrevista de Claudia Carbajal Segura a Roberto Ximénez... *op. cit.*

moderna, en la END se practicaba y se tenían especialistas como la maestra Tessie Marcué, pero la línea estética principal se perfiló en temas mexicanos que dejaban de lado muchas posibilidades creativas.

Urgían nuevos espacios en donde se le diera la oportunidad de bailar y de experimentar a esas nuevas generaciones formadas en la END, que no contaba entonces con ninguna propuesta para emplear a sus egresados. Los ballets de las Waldeenas y las Sokolowas planteaban un escenario perfecto para la experimentación en prácticas profesionales. Muchos egresados y expulsados por la ED participaron en dichas compañías y aprovecharon la oportunidad de explorar tendencias diferentes en la danza.

En esos momentos la END tenía el proyecto de hacer una compañía profesional para aprovechar los cuadros de trabajo que habían formado. En el momento en que Waldeen y Sokolow llegaron a trabajar con la SEP, la END contaba con un pequeño ballet escolar que apenas se daba a basto para cumplir todas las presentaciones oficiales por el interior del país. Las estadounidenses en cambio, comenzaron a tener un espacio escénico consolidado dentro del Palacio de Bellas Artes, porque se dedicaron exclusivamente a la creación y montaje de ideas originales e independientes bajo su renombre profesional.

Waldeen fue directora y maestra del Ballet de Bellas Artes de 1940 a 1942<sup>251</sup>. En 1945 se fundó el *Ballet Waldeen*, que duró solo un año y la coreógrafa regreso a Estados Unidos, aunque tuvo participaciones artísticas posteriores en el Movimiento de Danza

---

<sup>251</sup> Waldeen, se había presentado en México en dos ocasiones para cuando fundó su ballet, que fue “el primer esfuerzo profundo en la creación de un verdadero ballet mexicano”. Tenía bastante experiencia, desde los trece años había formado parte del Ballet de Koloff y de la Opera de los Ángeles, también había bailado con Michio Ito, esta experiencia había convencido de que la danza moderna era el futuro por la inmensa cantidad de posibilidades que esta atraía a sus marcadas convicciones sociales y políticas que reflejaba como género dancístico nuevo.

Moderna Mexicana<sup>252</sup>. Desde su llegada a México, Waldeen acaparó la atención de las autoridades de Bellas Artes. La presentación de *La Coronela*, espectáculo de masas con música de Silvestre Revueltas y diseños de Gabriel Fernández Ledesma, fue un éxito. Se dividió en tres partes: *Danza de los desheredados*, *Danza del pelado y la gatita* y *Danza de la Coronela*, toda la abordaba sobre temas nacionalistas. Las constantes ausencias de Waldeen permitieron a sus discípulas entre las que se encontraban Guillermina Bravo y Ana Mérida (exalumnas de la ED), incursionaran en el arte coreográfico, viéndose obligadas a crear obras para la compañía, todo esto derivó en nuevo impulso en el arte: el Movimiento de Danza Moderna<sup>253</sup>.

Ana Sokolow, había trabajado con Martha Graham y Humphrey –Weidman, la SEP invitó a su compañía *Dance Unit* a bailar en Bellas Artes en 1939 y el año siguiente se le hizo una invitación formal para quedarse a fundar su propia compañía impulsada por un grupo de exiliados españoles: *La Paloma Azul*, que también participó de manera cercana con el *Ballet de Bellas Artes* de Waldeen. Entre las coreografías montadas para este proyecto destacaron: *Entre Sombras anda el Fuego* (1940), *Los pies de pluma* (1940), *Sinfonía de Antígona* (1940), *La Madrugada del panadero* (1940), *El renacuajo paseador* (1940), *Homenaje a García Lorca* (1940) y *Siete canciones de España* (1940)<sup>254</sup>.

---

<sup>252</sup> El movimiento de danza moderna mexicana fue la época de oro en este arte porque surgieron nuevos impulsos que renovaron la estética dancística atrayendo la atención de coreógrafos como José Limón. Alberto Dallal, *La danza Moderna*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1977.

<sup>253</sup> Otras Coreografías destacadas de Waldeen fueron: *Siembra*, *Elena Traicionera* y *En la Boda*. En la compañía colaboraron los siguientes escenógrafos: Julio Prieto, Carlos Mérida, Olga Costa, Gabriel Fernández Ledesma, Julio de Diego, Dasha y Manuel Meza, el director de escena fue Seki Sano y los bailarines principales: Guillermina Bravo, Lordes Campos, Edmeé de Córdoba, Ana Mérida, Gloria Mestre, Evelia Beristaín, Ricardo Silva, José Silva, Juan Ruíz y Alberto Olgún. En 1945 tuvieron una colaboración con Anton Dolin y Alicia Markova de la Compañía Markova – Dolin del American Ballet Theatre. “Waldeen” en Alberto Dallal, *Nomenklator de la Danza... op. cit.*

<sup>254</sup> *Ibidem*. “Ana Sokolow”.

¿Por qué si el Ballet 30-30 causó tanto impacto y si la institución ya había sido nombrada END se llamó a otras personas? y, ¿por qué si Bellas Artes tenía una Escuela con un proyecto piloto de desarrollar un ballet, se preponderó una compañía con nuevos artistas? Se debió al cambio de gobierno, el cardenismo llegó a su fin en 1940, el balance no fue tan prometedor como el discurso, es cierto que se logró unificar temporalmente a las masas y hacer de estas una fuerza importante, pero el campo al final no tuvo apoyos suficientes a pesar del reparto agrario, Petróleos Mexicanos dejó una deuda importante y la educación socialista fracasó.<sup>255</sup>

El segundo punto es que en diferentes artes exploraban desde hacía tiempo, nuevos horizontes que se alejaban del nacionalismo posrevolucionario para experimentar argumentos más universalistas; por ello, consideraron importante explorar nuevas tendencias en la danza, que alejaran al arte del discurso clásico nacional que tanto se podía relacionar con el cardenismo. Tal vez por eso y con el afán de explorar otros horizontes, se buscó a bailarinas norteamericanas que podían emprender la labor de fundar una compañía profesional, tarea muy diferente a la de tener una escuela.

El tercer punto, que no podemos pasar por alto, es la fuerte personalidad que tenía Nellie Campobello, hasta ese momento ya había sumado muchas amistades que le habían ayudado en su tarea como directora, pero también muchas enemistades por las exigencias como docente y como líder de la escuela. “La señorita Nellie era muy estricta, pero era muy recta, no se andaba por las ramas, era muy sincera, muy brava, todo lo que tiene que tener una persona, era rigurosa, seria trabajadora y amaba a su escuela”<sup>256</sup>.

---

<sup>255</sup> Citado de Nora Hamilton en Alan Knight “Estado Revolución y cultura popular en los años treinta”... *op. cit.*

<sup>256</sup> Entrevista de Claudia Carbajal Segura a Roberto Ximénez... *op. cit.*

Las diferencias que tuvo en un corto periodo con otros gremios, directivos, alumnas, madres de familia y personal de apoyo, fueron factores determinantes para que muchas de sus egresadas decidieran explorar nuevos caminos antes de hacerle frente al fuerte carácter de la duranguense y a las exigencias como coreógrafa y profesora que solo su hermana Gloria parecía cumplir. Además de ser profesora de la END, Gloria Campobello fue también la primera bailarina de la mayoría de las coreografías que se realizaron en los primeros años de la dirección de Nellie, dicho factor no agradó porque mermaba oportunidades para las nuevas generaciones.

En los días posteriores al fin del cardenismo, las Campobello estaban interesadas en formar un laboratorio de ideas con otros artistas que las frecuentaban como Martín Luis Guzmán y José Clemente Orozco. Les interesaba hacer un espacio donde pudieran lucirse como creadores, una compañía que diera paso a nuevos talentos, así nació el *Ballet de la Ciudad de México*, activo de 1943 a 1947, con Gloria Campobello como primera bailarina. Queda abierto para el futuro el estudio de esta compañía que se inclinó por temas nacionalistas interpretados a través del ballet. En rasgos generales, podemos decir que esta compañía fundada por las Campobello llevaba una vida muy aparte de END y no fue una continuación de esta experiencia, sino una inquietud de sus fundadores por indagar en sus conceptos dancísticos<sup>257</sup>. Las filas de sus bailarines sí se nutrieron de los cuadros formados en la END.

Es interesante el cambio de giro en la estética de las coreografías de las Campobello, tres años antes de la fundación del *Ballet de la Ciudad de México* habían

---

<sup>257</sup> La investigación de Francisco Esquivel analiza las escenografías de Orozco en el Ballet de la Ciudad de México. Francisco Esquivel Trujillo, *De la Plástica nacionalista a la estética universalista, la propuesta de José Clemente Orozco en su trabajo con el Ballet de la Ciudad de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2014, (Ensayo crítico para obtener el grado de Maestría en Historia del Arte).

publicado su libro *Ritmos Indígenas*, en donde se inclinaron por la propuesta de danza folclórica de concierto, sin embargo en su compañía profesional prefirieron incursionar en el ballet con temas nacionalistas. Se desconocen los motivos de este cambio tan repentino. Quizá al conocer las propuestas de las norteamericanas y saber que eran apoyadas por la SEP, las Campobello quisieron innovar sus propuestas estéticas con algo a la segura. Se podía cuestionar y quizá hasta atacar a la danza folclórica de concierto por considerarla “inferior” a otros géneros dancísticos, en cambio, el ballet gozaba de una enorme tradición y tenía por completo el reconocimiento del público<sup>258</sup>. A pesar del cambio de género, el nacionalismo siguió presente en su ideología dancística. “... andan por ahí muchas bailarinas norteamericanas o rusas que al interpretar lo exterior de sus bailes nuestros no consiguen apartarse un instante de lo que es esencial en los bailes suyos”<sup>259</sup>

El *Ballet de la Ciudad de México* apareció en un momento donde el Movimiento de la Danza Mexicana tenía ya un gran impulso, por lo que, a pesar de la riqueza de sus proyectos y de las colaboraciones con importantes artistas, no logró constituirse como compañía de forma permanente. Otra razón de su corta vida fue el género que bailaban, en estos momentos, el ballet estaba “pasado de moda” y se exploraba en la danza técnicas más libres que permitieran reparar en otras formas de nacionalismo. Las propuestas del ballet de la Ciudad de México fueron nutridas de artistas reconocidos, entre los que destacan: Manuel M. Ponce, Eduardo Hernández Moncada, las hermanas Nellie y Gloria

---

<sup>258</sup> Alberto Dallal nos explica que la danza folclórica de concierto surge de una reinterpretación y estilización escénica de diversas tradiciones, costumbres, rituales, mensajes y narrativas populares, en el mundo del arte muchas veces ha sido denostada a una categoría inferior a otros géneros dancísticos. Alberto Dallal, *El Ballet Folclórico de la Universidad de Colima*, México, Universidad de Colima, 2008.

<sup>259</sup> Esta se refiere a la crítica directa a Waldeen y Sokolow en México. Cada vez tomaban mayor valor importancia con sus ballets particulares, ambos con cuerpos de baile formados por ex alumnas o egresadas de la END.

Campobello, Diego Rivera, José Clemente Orozco, Roberto Montenegro, Julio Castellanos, Linda Costa, Manuel Meza y Martín Luis Guzmán.

El Ballet tuvo colaboraciones importantes, en 1945 recibió la visita artística de American Ballet Theatre, a pesar de ello, no logró consolidarse como compañía permanente, solo duró cuatro temporadas en las que se presentaron propuestas muy ricas<sup>260</sup>.

A continuación un cuadro dedicado a la coreo-cronología de esta compañía:

<b>Principales Coreografías del Ballet la Ciudad de México.</b>		
Obra y año de estreno	Créditos	Argumento
<i>Alameda 1900</i> (1945)	Coreografía: Gloria Campobello Música: Eduardo Hernández Moncada, Alfredo Pacheco, Abundio Martínez, Salvador Morlet, A de la Peña, L. Espinoza, Lerdo de Tejada, Juventino Rosas, Emil Waldteufel, Johan Strauss, Eduardo Strauss.	Recreación de la vida cotidiana del parque más importante de la Ciudad de México en la época porfiriana
<i>Ballerina</i> (1944)	Coreografía: Gloria Campobello Argumento José Clemente Orozco	Obra que trata sobre la vida, las dudas y los anhelos que impregnan la cotidianidad de una bailarina, con un trágico final.
<i>Circo Orrin</i> (1947)	Coreografía: Gloria Campobello Argumento: Martín Luis Guzmán Arreglos: Moisés Fernández de Larar Vestuario y Escenografía:_ Carlos Mérida	En el famoso Circo Orrín comienza a haber gran expectación por el cambio de números. Aparecen acróbatas, domadores, prestidigitadores, etcétera. Fue presentada en conjunto con la Compañía Dolín – Markova.
<i>Clase de ballet</i> (1940)	Coreografía: Nellie Campobello Escenografía: Antonio Ruiz Música Kreisler Brurgmein, Lacom, Rachmaninoff.	Repasa la cotidianidad de una escuela de ballet oficial de la ciudad de México. Las clases, los conflictos de vanidad las luchas de egos y las exigencias del baile.

Elaboración propia a partir de Alberto Dallal *Nomenklator de la danza... op. cit.* solo se incluyen las propuestas originales del Ballet de la Ciudad de México, esta compañía también contaba con repertorio clásico.

<sup>260</sup> Derivada del Ballet de la Ciudad de México surgió una escuela llamada igual, que fue un programa alterno a la END, dedicado a iniciar niños de primaria en la educación dancística. Recordemos que en esta época los programas de la END había cambiado. Este programa de la Escuela del Ballet de la Ciudad de México, que permaneció con ese nombre a pesar de la clausura de la compañía, duró hasta la desaparición de Nellie Campobello en 1983.

<b>Principales Coreografías del Ballet la Ciudad de México.</b>		
Obra y año de estreno	Créditos	Argumento
<i>Feria</i> (1947)	Coreografía: Nellie Campobello Argumento: Martín Luis Guzmán Música: Blas Galindo	Es una adaptación de piezas folclóricas mexicanas dentro de una fiesta de pueblo en donde todos se ven involucrados en un conflicto por una mujer bonita
<i>Ixtepec</i> (1947)	Argumento y Coreografía: Nellie Campobello Música: Itsmela Arreglos: Eduardo Hernández Moncada Escenografía: Carlos Mérida	Una doncella que sufre por amor, anhela a su amado y es bendecida con esperanzas de que vuelva.
<i>Obertura Republicana</i> (1947)	Coreografía Nellie Campobello Interpretación poémática: Martín Luis Guzmán Música: Carlos Chávez Escenografía y Vestuario. José Clemente Orozco	Esta basado en el argumento del Ballet Simbólico 30-30. Es uinterpretado también en los tres tiempos, pero esta pieza no es para intérpretes masivos. Fue presentada en conjunto con la Compañía Dolín – Markova.
<i>Presencia</i> (1947)	Coreografía: Nellie Campobello Argumento: Martín Luis Guzmán Música Vivaldi y Bach Escenografía y Vestuario. José Clemente Orozco.	Obra basada en la historia bíblica de la anunciación de María y su alumbramiento en los pesebres de Belén.
<i>Umbral</i> (1947)	Coreografía: Gloria Campobello Música: Franz Shubert Argumento: Gloria Campobello Escenografía. José Clemente Orozco	La historia de una niña que va descubriendo la vida en el umbral de figuras desdibujadas y sentimientos que se entre mezclan con las pasiones humanas. Fue presentada en conjunto con la Compañía Dolín – Markova.

Elaboración propia a partir de Alberto Dallal *Nomenklator de la danza... op. cit.* solo se incluyen las propuestas originales del Ballet de la Ciudad de México, esta compañía también contaba con repertorio clásico.

El *Ballet de la Ciudad de México* termino sus labores en 1949, sin embargo, la END continúa activa hasta el día de hoy, formó un bastión en la formación dancística bajo la dirección de Nellie Campobello. Por muchos años constituyo la única escuela de formación profesional oficial en este campo y sin duda marco línea en la estética de la danza y en sus implicaciones filosóficas y hasta pedagógicas, ya que la mayoría, si no es que todas las bailarinas y coreógrafas destacadas de la primera mitad del siglo XX, tuvieron algún

vínculo con esta institución y con Nellie Campobello<sup>261</sup>. Por mencionar algunas: Martha Bracho<sup>262</sup>, Socorro Bastida<sup>263</sup>, Gloria Albet<sup>264</sup>, Josefina Lavalle<sup>265</sup>, Ana Mérida<sup>266</sup>, Gloria Mestre<sup>267</sup>, Rosa Reyna<sup>268</sup>, Estela Trueba<sup>269</sup>, Blanca Estela Pavón<sup>270</sup>, Bertha Hidalgo<sup>271</sup>,

---

<sup>261</sup> La END cambió de sede en 1946 por decreto presidencial al Antiguo Club Hípico Alemán, en Avenida del Castillo No. 200, Lomas de Chapultepec. Un año después, en 1947 se abrió otra escuela de danza oficial promovida por dos de las ex alumnas de la END, Guillermina Bravo y Ana Mérida. La ADM también perdura hasta nuestros días bajo el mismo nombre, mientras que la END se renombró Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello, en honor a sus fundadoras. Desde 1976 está ubicada en Campos Elíseos 480, Colonia Polanco en la Ciudad de México.

<sup>262</sup> Tuvo su primera formación en la END y en el Conservatorio Nacional. Participó en el Ballet Paloma Azul y en el Ballet Mexicano de la Academia de la Danza Mexicana (ADM). Como coreógrafa fue alumna de José Limón, Doris Humphrey, Merce Cunningham, Robert Cohen y Sophie Maslow, entre otros. En 1954 se estableció como directora en la ADM, en 1984 fundó la Academia Martha Bracho de la Universidad de Sonora. “Martha Bracho” Alberto Dallal *Nomenklator de la danza... op. cit.*

<sup>263</sup> Después de su formación en la ED formó parte del Ballet de la Ciudad de México. A partir de entonces formó parte de compañías como Royal Academy of Dancing, Ballet William Dollar y George Balanchine, Sociedad Pro- Arte de la Habana, Ballet concierto, Ballet de Bellas Artes y Ballet Clásico de México. *Ibidem.* “Socorro Bastida” Entrevista de Alejandra Monroy a Socorro Bastida <https://www.youtube.com/watch?v=s0zynUTbdng> Fecha de consulta 14 de mayo 2014.

<sup>264</sup> Se tituló de la END en 1942, bailó con el Ballet de la Ciudad de México, en 1944 fundó el Ballet Mexicano, fue maestra y directora del Banco Nacional de México, bailó con Oscar Tarriba, y el Ballet Contemporáneo, aún tiene su estudio de danza en Balderas Ciudad de México, ha recibido numerosos reconocimientos. “Gloria Albet” en Alberto Dallal *Nomenklator de la danza... op. cit.*

<sup>265</sup> Solamente permaneció un par de años en la Escuela de Danza, después de su salida de esta tomó clases con Anna Sokolow, Waldeen, Estrella Morales, José Limón, Nlesy Dambré, Xavier Francis y Nellie Happ. Fue directora de la ADM, fundadora del Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana FONADAN e investigadora del Centro Nacional de Documentación, Investigación, Información y Documentación de la Danza José Limón. “Josefina Lavalle” *Ibidem.*

<sup>266</sup> Ver pie de página 169.

<sup>267</sup> Egreso de la END en 1947, fue bailarina del Ballet de la Ciudad de México, Ballet de Bellas Artes, fundó y dirigió el Ballet Chapultepec donde presentó por primera vez el Ballet de los Cisnes en la Isleta del Lago. Fue bailarina huésped del Ballet de Katherine Dunham por muchos años. También fue actriz y participó en películas como *Los de Abajo*, *Columna Social*, *Milagro en el Mercado Viejo*. “Gloria Mestre” *Ibidem.*

<sup>268</sup> Fue maestra de la ADM por casi veinte años, bailó para el Ballet de Bellas Artes, Ballet Mexicano y Ballet Contemporáneo entre otros. En 1983 se integró al cuerpo de investigadores del entonces recién fundado, Centro Nacional de Investigación Información y Difusión de la Danza José Limón. “Rosa Reyna” *Ibidem.*

<sup>269</sup> Fue maestra, bailarina y coreógrafa en el Ballet Nlesy Dambré, Ballet Conicerto de México y Compañía Carmen Amaya. Tuvo su propia academia de danza y obtuvo un reconocimiento por una vida dedicada a la danza en 1987. “Estela Trueba” *Ibidem.*

<sup>270</sup> Egreso de la END en 1943, fue bailarina del Ballet de la Ciudad de México. Posteriormente se dedicó a la actuación en el cine protagonizando películas como *Nosotros los Pobres*, *Ustedes los ricos*, *Los tres huastecos*, *La mujer que yo perdí*, entre otras. Murió en un accidente aéreo en 1949. “Blanca Estela Pavón” *Ibidem.*

<sup>271</sup> Bailó en el Ballet de la Ciudad de México, Ballet Mexicano y Ballet Paco Miller. Fue profesora de danza de la UNAM ( en la Preparatoria 5) por más de 25 años y del IMSS por más de diez, tuvo su propia academia particular. “Bertha Hidalgo” *Ibidem.*

Guillermina Bravo<sup>272</sup>, Amalia Hernández<sup>273</sup> Guillermo Keys<sup>274</sup>, Manolo Vargas<sup>275</sup>, Ricardo Silva<sup>276</sup> y Roberto Ximénez.<sup>277</sup>

La END garantizó el proceso de formación dancística en México a través de una estructura institucional que instruyó a la totalidad de los primeros bailarines profesionales. Logró revalorar a la danza dentro de las artes y aprovechar sus potencialidades escénicas para conseguir el apoyo y respaldo de las autoridades oficiales. Comenzó un gremio que poco a poco se fue fragmentando en nuevas propuestas dancísticas, se erigió con autonomía de las otras artes como resultado de las propuestas culturales posrevolucionarias.

En su construcción confluyeron diversas expectativas y horizontes, donde la figura de Nellie Campobello aglutinó un proceso histórico que permitió a la danza erigirse con voz propia como parte de los resultados de la cultura posrevolucionaria, pues sus coreografías conjuntaron de manera visual y auditiva diversos discursos en jaque traduciéndolos en propuestas dancísticas. Además formó un gremio profesional que encontró en la END un bastión de identidad con el quehacer dancístico, por primera vez se

---

<sup>272</sup> Es la coreógrafa más importante de danza de concierto mexicana. Posterior a su salida de la END, en 1939, bailó con Waldeen, y Ana Sokolow. En 1947 fundó la Academia de la Danza Mexicana y en 1957 instituyó el Ballet Nacional Contemporáneo de México, una de las compañías más importantes del país que funcionó hasta el 2006. Dentro de Ballet Nacional hubo otros proyectos como el Seminario de Experimentación coreográfica (1975-1990) y el Centro Nacional de Danza Contemporánea en Querétaro que funciona hasta el día de hoy. “Guillermina Bravo” *Ibidem*.

<sup>273</sup> Debutó en el ballet 30-30 y después bailó con Waldeen. Fue directora del Ballet Moderno Mexicano, con el cual se presentó numerosas veces por televisión. En 1959 fundó el Ballet Folklórico de México, la compañía con más renombre y reconocimiento a nivel nacional e internacional. El Ballet Folklórico de México actualmente cuenta con su propia escuela y 4 compañías para cubrir todos sus compromisos de trabajo. “Amalia Hernández” *Ibidem*.

<sup>274</sup> Ver pie de página 221.

<sup>275</sup> Bailaor de danza española que comenzó en la Compañía de Oscar Tarriba, posteriormente bailó con Encarnación López “La Argentinita” con gran éxito a nivel mundial. Años más tarde fundó junto con Roberto Ximénez el Ballet Español Ximénez- Vargas, al término de éste se instaló en la Ciudad de México con su academia particular. “Manolo Vargas” Alberto Dallal, Nomenklator de la danza... *op.cit*.

<sup>276</sup> Estudió primero en la Escuela Nacional de Educación Física y luego en la END, fue parte del Ballet de la Ciudad de México, Ballet Chapultepec, Ballet de Bellas Artes. Director Artístico del Ballet Moderno Mexicano, director de Gimnasia Artística Mexicana. “Ricardo Silva” *Ibidem*.

<sup>277</sup> Ver pie de página 220.

tuvo un espacio perpetuado (por su carácter nacional) en el que se reconoció la importancia de este arte como parte de la cultura nacional, garantizando la formación profesional de bailarines y maestros de danza para todo el país con reconocimiento oficial de forma permanente.



**Bertha Hidalgo *circa* 1932. AENDNYGC**



**Guillermo Keys Arenas. AENDNYGC**



Clase de danza en la que aparecen Rosa Reyna, Raquel Gutierrez y al centro Guillermina Bravo *circa* 1934  
AHENDNYCG



Gloria Albet. *circa* 1938AENDNYGC



**Gloria Mestre *circa* 1940. AHENDNYGC**



**Socorro Bastida. circa 1940AHENDNYGC**

## Conclusiones

La danza constituyó un componente fundamental en la reproducción de discursos ideológicos posrevolucionarios. Difundió diversos estereotipos nacionales y regionales que hoy en día aún forman parte de la cultura mexicana. Actualmente se reproducen con toda naturalidad en los festivales cívicos y se potencian como los estereotipos más reconocidos en el imaginario internacional. La END aglutinó los componentes necesarios para que esto pasara.

En la reconstrucción nacional posrevolucionaria se necesitó reforzar y reinventar el imaginario nacional para fomentar la identidad colectiva y promover la unidad en una necesidad política y cultural de la revaloración de “lo propio”, debates que fueron constantes en la primera mitad del siglo XX. La educación pública fungió como portavoz de la nueva cultura que se deseaba permear como parte de la modernidad en una población sumamente golpeada por la pobreza y la ignorancia.

Las cualidades estéticas del arte la evidenciaron en su poder de concientizadora de las masas. El ambiente ideológico dentro de sus gremios en ese momento, rondó en el compromiso de servir a la utilidad pública para la “racionalización de la masa”. Entre los medios del arte los elementos visuales y auditivos tenían la cualidad de llevar mensajes claros a la población analfabeta. De ahí la importancia de los estereotipos nacionales y regionales para mantener la unidad nacional.

A pesar de que las artes escénicas no gozaban de una tradición importante en México, la danza de concierto estuvo presente en la vida cultural del país y fue contemplada como parte de las actividades promovidas por la SEP. Los bailarines profesionales en México eran muy pocos, la mayoría fueron formados en ballet en el extranjero o en el alguna academia particular propiedad de extranjeros. En esa época se

pensó que la danza, en concreto el ballet, era la mejor manera de ejercitar el cuerpo femenino de las “señoritas de alta sociedad”, por lo que formó parte de las actividades fomentadas para las mujeres. Dentro de la tesis se incluyeron algunas tablas con el propósito de sintetizar y analizar la enorme cantidad de información recopilada en la reconstrucción histórica. Esas tablas contienen datos muy importantes que pueden ayudar a rastrear a muchas figuras de la danza de los primeros años del siglo XX que han sido omitidas por la historia. Así mismo, ayuda a rastrear redes, mentorías y grupos de trabajo del devenir de la danza en nuestro país.

Hipolyt Zybin, uno de estos bailarines profesionales extranjeros en México, fue el primero en plantear un proyecto que contemplara la formación profesional de bailarines respaldados por una institución oficial. La EPD estuvo basada en su experiencia personal dentro del ballet ruso, y sentó las bases pedagógicas y la manera de trabajar para el posterior proyecto de la ED. La EPD planteó una formación cultural rica para el bailarín. En su programa de estudio se dio la misma importancia a la formación intelectual y corporal de sus estudiantes. A pesar de su corta duración, la EPD dio las primeras líneas de reflexión en cuanto a la importancia y la riqueza de la danza de concierto y la formación de sus profesionales.

La ED planteó la formación profesional de bailarines y maestros de danza en México con reconocimiento oficial. Llamó la atención de otros gremios del arte por las enormes potencialidades de creación y experimentación que esta disciplina ofrecía en sus características generales. En un principio, la “poca capacidad intelectual” que se le atribuyó a los bailarines y los intereses políticos de otros campos artísticos, derivaron en la encomienda de la dirección de esta escuela a otros gremios.

Carlos Mérida, primer director de la ED, ayudó a dar renombre y difusión al incipiente proyecto para que este fuera considerado dentro del plan cultural general de la SEP en la posrevolución. El prestigio de este pintor al frente de la Escuela sumó apoyos, cuyos mayores resultados contemplaron la inclusión de la ED dentro del nuevo panorama escénico de Bellas Artes. Durante la dirección de Mérida la formación dancística se colocó en medio de los debates ideológicos y estéticos de las asociaciones artísticas más importantes del país, como la LEAR.

Posteriormente, la dirección de Francisco Domínguez sucesor en el cargo de Mérida, regularizó los servicios sociales con los que la Escuela participaba en las ceremonias cívicas de la Secretaría de Educación Pública, esto estabilizó a su población, que en su mayoría estaba compuesta por “señoritas de alta sociedad” cuyos padres juzgaban oportuno que se formaran en las artes de la danza para estilizar sus movimientos.

Los servicios sociales obligatorios permitieron que el alumnado se depurara y quedaran solamente los estudiantes más regulares con miras a convertirse en profesionales. Pedagógicamente resultó un acierto porque dio oportunidad de homogeneizar los avances técnicos de los pequeños bailarines, lo que sumó logros en su formación dancística. En esta etapa se incluyó un ballet representativo dentro de la ED para montar todas aquellas propuestas escénicas que fueran surgiendo.

Ambas direcciones, la de Mérida y la de Domínguez, dieron a la ED nuevas perspectivas en cuanto a la relación con otras artes complementarias. Los programas de estudio derivados de dichas gestiones, hicieron énfasis en que los estudiantes conocieran a fondo los elementos involucrados en las implicaciones escénicas y manejaran herramientas tangencialmente relacionadas con la danza: como la música y la creación de escenografías, utilería y vestuario.

Al tomar el cargo de la dirección, Nellie Campobello regularizó muchas situaciones internas dentro de su gestión en la escuela, exigiendo respeto para su gremio. Pidió más recursos económicos, apoyos para vestuarios, maquillaje y viáticos para realizar con calidad las presentaciones oficiales. Estos elementos podrían parecer triviales, pero a partir de ellos se determinan si se monta o no una obra de danza. También exigió servicios médicos para garantizar la seguridad de sus bailarines, porque salvaguardar su salud era un elemento fundamental en el reconocimiento de la importancia de la danza. Mejoró las relaciones políticas con instituciones culturales que apoyaran su proyecto, buscó estrechar los lazos con los folclorólogos mexicanos e incrementó los apoyos del Estado para la ED.

Junto con su hermana Gloria, fue la primera en autonombrarse “experta en danza”. Sus contactos, sus conocimientos técnicos y prácticos, el entendimiento del funcionamiento interno y los buenos resultados de su gestión al frente de la Escuela, la legitimaron como la líder de su gremio, que principiaba. La dirección a su cargo marcó un antes y un después en el campo de la danza, porque se empoderó frente a otros gremios y permitió que los bailarines fueran reconocidos para tomar las decisiones que competían a su campo de acción.

Campobello usó la diplomacia a su favor, supo subordinarse a las autoridades de la SEP y marcar límites claros a otros gremios que quisieron involucrarse en algún asunto con relación a la danza. Es así como Rodolfo Usigli, Celestino Gorostiza, Fernando Wagner, Fernando Soler y el propio Carlos Mérida tuvieron que mantenerse al margen de las decisiones en torno a la danza, que se fue constituyendo como un gremio independiente

Pese a las numerosas enemistades que generó su fuerte carácter y sus decisiones autoritarias, Nellie Campobello abrió brecha para futuras generaciones de proyectos dancísticos, a pesar de ello no siempre fue apoyada por su gremio. Los pleitos internos con

las madres de familia generaron coyunturas fundamentales en la historia de la danza. El alejamiento con alumnas expulsadas o egresadas, como Guillermina Bravo, Josefina Lavalle o la propia Ana Mérida (hija de Carlos Mérida), marcaron la línea estética y filosófica que llevaron a cabo en sus carreras profesionales y que se contrapuso al estilo clásico y nacionalista de la END. Cabe añadir que la danza incorporó entre otras cuestiones reflexiones estéticas y ontológicas sobre el ser mexicano.

Las envidias en el mundo de la danza (así como en cualquier ámbito humano) pueden determinar el devenir histórico. En ese momento el campo de acción de la danza les pertenecía a las bailarinas, pero ahora se disputaba entre ellas el control por el canon estético e ideológico legítimo. Lo que en principio comenzó como un pleito menor entre las madres de familia y Nellie Campobello derivó en una coyuntura que terminó por impulsar un nuevo género dancístico y, con él, el movimiento más importante en este arte hasta ahora: La danza moderna mexicana

La enemistad con el grupo de alumnas y la falta de un proyecto escénico en donde pudieran desarrollarse de manera profesional los egresados de la END, favoreció a las nuevas propuestas de las norteamericanas Waldeen y Ana Sokolow; posteriormente estas situaciones dieron cabida a la formación de la ADM en 1947, como propuesta alterna de educación dancística profesional. Otros factores que favorecieron el despunte de *Ballet Waldeen (Ballet de Bellas Artes)* y *La Paloma Azul* fueron el fin del periodo cardenista, con su respectivo cese de contactos vinculados a la END, y el cambio de perspectivas en cuanto a las temáticas artísticas que juzgaron superado el nacionalismo posrevolucionario.

El Ballet representativo de la END favoreció los apoyos políticos y presupuestales a esta institución, pero se vio superado por el número de presentaciones en las que estuvo involucrado, situación que dejó abierto un espacio de oportunidad dentro de su sede en el

Palacio de Bellas Artes, mismo que fue aprovechado por Waldeen y Sokolow. Los bailarines egresados encontraron en estas nuevas compañías, laboratorios de creación y experimentación para desarrollar sus nuevos quehaceres profesionales.

La apertura del *Ballet de la Ciudad de México* en 1943 y su enfoque en el género del ballet con temáticas nacionalistas, le dieron menor popularidad entre los alumnos egresados de la END y restaron el apoyo de las autoridades oficiales, por lo que su vida fue corta y sólo duró tres temporadas. La inclusión de Gloria Campobello como primera bailarina de dicha compañía mermó las oportunidades de las nuevas generaciones y contribuyó a que los bailarines buscaran otros horizontes en los que pudieran destacar. El *Ballet de la Ciudad de México* fue un proyecto muy rico porque se involucraron artistas e intelectuales renombrados que participaron en un laboratorio de creación y retroalimentación entre diferentes disciplinas. Sin embargo las cuestiones en contra pesaron más que su calidad artística y lo llevaron a la deriva.

Sus obras expusieron en el nacionalismo mexicano, pero dejaron de lado la danza folclórica, que fue promovida como la de mayor valor entre los escritos de las hermanas Campobello, y dieron paso a la danza clásica. La razón, la posible influencia de los otros artistas que participaron en el proyecto, como Martín Luis Guzmán y José Clemente Orozco. En la investigación se reconstruyó la coreocronología completa de esta compañía, resultado del minucioso trabajo de archivo.

Dentro de la escuela, los egresados de la carrera profesional de danza eran mayoritariamente mujeres, debido al rol femenino que el imaginario social dio a este arte escénico por relacionarlo con las formas estéticas del ballet (género que prevaleció en gran parte de la historia de la danza escénica), donde los movimientos en apariencia suaves y etéreos fueron directamente conectados con la “feminidad”.

Los varones que estudiaron danza en los primeros años tuvieron que lidiar con el estigma de la homosexualidad porque esta profesión no parecía llenar las expectativas de proporcionarles un trabajo formal en una sociedad que esperaba idealmente que los hombres se convirtieran en el sostén de su familia. Ni los estigmas de homosexualidad, ni la falta de trabajo formal, constituyen reglas inamovibles para los varones que se dedican a la danza, sin embargo aún pesan ese tipo de prejuicios sobre los bailarines en México.

La ED abrió sus puertas a diversos debates filosóficos, artísticos y estéticos en torno a la danza. Los intelectuales de la posrevolución valoraban su significado y su trascendencia. A pesar de ello, la danza tuvo un dejo de inferioridad en su comparación con otras artes, en ella falta la palabra, se compone de imágenes, sensaciones y percepciones efímeras que dan un mensaje limitado a los espectadores que la ven en vivo. Es un discurso del cuerpo que no siempre está relacionado con el intelectual. De ahí se desprende el menosprecio de la capacidad mental de los bailarines y la incompetencia que se le atribuyó para dirigir su propio gremio en un principio.

Los gremios que se involucraron dentro de la ED dieron lugar a una pluralidad de discursos que enriquecieron el panorama dancístico. No se sabía qué tipo de danza bailar o con qué género o técnica podría llevarse a cabo. Se estableció la importancia de incluir al nacionalismo en las creaciones coreográficas y que para eso era importante la investigación en diferentes lugares del país. Para sistematizar dicha información se consideró importante la agrupación por medio de regiones culturales y tipos de danza, entre los que destacaron las indígenas y mestizas.

La investigación de la danza tuvo algunas misiones encargadas de la apropiación de la información en torno a diversos materiales, pero debido al bajo presupuesto de la SEP, se nutrió de otros programas encargados de la investigación, como las Misiones Culturales y

algunas otras encomiendas al Conservatorio Nacional de Música. Los resultados de todas estas campañas fueron parte fundamental para la creación coreográfica en la ED.

También se estableció el sistema de informantes, es decir, de personas pertenecientes a determinada región que eran expertas en danzas específicas y que se encargaban de enseñar las coreografías y pasos a los maestros en la escuela para que estos a su vez se los enseñaran a sus alumnos con algún toque de estilización escénica. Cabe mencionar que este sistema se sigue utilizando en las diferentes escuelas de formación dancística en la actualidad, incluyendo por supuesto la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello, heredera de la END.

Además de servir como inspiración de nuevas coreografías, la investigación de las danzas del país adquirió un significado de riqueza cultural ya que eran asimiladas en su contexto antropológico, mismo que se contempló para llevar las creaciones al escenario. Por eso, durante su dirección, Carlos Mérida juzgó más importante la ideología que los resultados técnicos y estéticos de una coreografía.

Las hermanas Campobello son las primeras en escribir sobre danza autonombrándose expertas en ella. Su libro *Ritmos Indígenas de México*, teorizó acerca de la investigación, creación, difusión e interpretación dancística. Como se dije líneas arriba, consideraron importante la investigación para la creación coreográfica, adoptaron la danza folclórica como el género más pertinente para ese momento, juzgaron necesaria la difusión de los materiales de investigación con el propósito de que fuera un texto de apoyo para los maestros de diferentes lugares del país.

Dividieron las danzas en tres tipos: Bailes criollos, bailes sincréticos y danzas indígenas, siendo estas la de mayor valor estético y ontológico. El elemento indígena fue adoptado como sinónimo de mexicanidad en sí mismo. Se creyó en la “pureza de las

danzas”, se les señaló por sus implicaciones “universalistas en el arte”. Se enfatizó que el nacionalismo mexicano no debería tomarse en su sentido simplista y “pintoresco”, sino que era necesario entenderlo buscando su verdadera “filosofía esencial”. Juzgaron importante que los bailarines prepararan su cuerpo para reproducir con la mayor fidelidad posible las danzas desperdigas por los pueblos de México y llevarlas al escenario. Este texto es una declaración filosófica, estética, temática y pedagógica acerca de la danza folclórica mexicana.

Aunque sería necesario emprender investigaciones especiales para cada caso, estoy segura que la mayoría de las danzas que se seleccionaron en este periodo histórico como repertorios de la ED, se reprodujeron cotidianamente en los programas de enseñanza de la SEP que los alumnos egresados impartieron a sus estudiantes, formando muchos de los estereotipos nacionales más reconocidos a nivel nacional e internacional.

El nacionalismo mermó tanto en la ideología dancística de la época que se pensó que los extranjeros alejados del contexto latinoamericano, no podían participar en la creación coreográfica porque no entendían la cultura mexicana. Cabe mencionar los casos de crítica que se le hicieron a Hipolyt Zybin, Waldeen, Ana Sokolow y Xenia Zarina por ser extranjeros.

En la ED no solo se bailó danza folclórica, también hubo una incursión en el ballet, la danza moderna y el que posiblemente sea pertinente contemplar como un nuevo género: los ballets de masas. Cuyos argumentos también eran nacionalistas y eran ejecutados por gran cantidad de intérpretes con coreografías magistrales que lograban envolver a los miles de asistentes al espectáculo. La convergencia de estas propuestas impregnada con el discurso cardenista permitió que la escuela tuviera una gran proyección.

El *Ballet Simbólico Revolucionario de Masas 30-30* reflejó el discurso cardenista en lenguaje dancístico. Es una reinterpretación histórica de la Revolución Mexicana a ojos de sus creadoras, que mandaron un mensaje político claro de su ideología y perspectiva. No es arte propaganda puesto que fue creado en 1931, antes del periodo cardenista, sin embargo se aprovechó su argumento original para hacerlo coincidir con el momento histórico específico, lo que Walter Benjamin definiría como “estatización de la política”. La gira del *30-30*, que se presentó en varios estados de la república durante cuatro años, le valió el reconocimiento de Nacional a la ED, otorgado por el entonces presidente Lázaro Cárdenas en 1938. Este carácter la facultó como la única institución oficial para la formación de bailarines profesionales y maestros de danza y la legitimó para resolver todo tipo de debates con respecto a ella. El ser reconocida como nacional le dio estatus frente a otras escuelas.

El *30-30* también nos refiere al compromiso social que las hermanas Campobello tuvieron con su creación artística, sumándose a la idea de que el arte debe ser un concientizador de las masas. La voz de Gloria Campobello, parece estar desdibujada en este proceso histórico, a pesar de que fue coautora de textos y obras artísticas, falta estudiar más su biografía e ideología. A lo largo de mi tesis sugiero otros temas de investigación y se doy datos concretos que podrían ayudar a comprender mejor el largo tramo que falta por recorrer en la historia de la danza mexicana.

Revisar las biografías de sus egresados y las instituciones que fundaron, nos da una idea de la importancia y trascendencia de la END. Por mencionar algunos ejemplos: Guillermina Bravo es la coreógrafa más importante en la historia de la danza mexicana, Amalia Hernández formó la compañía de folclor más reconocida a nivel nacional e internacional. Josefina Lavalle incursionó en la investigación. Ana Mérida fundó junto con Guillermina Bravo la ADM en 1947, organismo alterno a su alma mater. Gloria Mestre,

Guillermo Keys, Roberto Ximénez y Manolo Vargas se consagraron en sus carreras como bailarines, muchos de ellos también incursionaron en la docencia al igual que Estela Trueba, Gloria Albet, Socorro Bastida, Bertha Hidalgo y Martha Bracho, convirtiéndose en el pilar de generaciones nuevas que han dado frutos a proyectos culturales muy importantes.

Esta tesis, fundamentada en una minuciosa investigación en torno a este pasaje de la vida cultural mexicana, se suma a los esfuerzos por revalorar a la danza en sus implicaciones más amplias. A pesar de la riqueza de sus elementos, los dejos de inferioridad siguen mermando la percepción sobre la danza dentro del arte y los estudios académicos. A lo largo de su narración sugiere varios temas para futuras investigaciones que pueden ser apoyadas en los diversos datos y fuentes expuestas en el texto.

La presente investigación concluye que la hipótesis se cumplió la END surgió como respuesta a las necesidades artísticas y político-sociales de un México en búsqueda de su identidad nacional. En ella se formó un nuevo gremio que aglutinó en sus propuestas creativas el discurso posrevolucionario a través de la danza. Los intelectuales y artistas que participaron en dicho propósito supieron cómo mantener vigente su proyecto por medio de la influencia política que el prestigio y sus relaciones sociales les proporcionaban.

La END aglutinó en su discurso la cultura posrevolucionaria nacionalista, aseguró la perpetuación en la instrucción dancística profesional, formó un bastión de empoderamiento para que el gremio dancístico manejara sus campos de poder. En ella se dió una divergencia de debates estéticos, filosóficos y pedagógicos y gracias a estos debates y al trabajo de investigación, creación y difusión se dio a la danza reconocimiento intelectual, estético y cultural por parte de las autoridades de Bellas Artes y del Estado en ese momento.

## Glosario

**Bailaor/a:** Bailarín dedicado al baile flamenco

**Bailarín/a:** Especialista en la ejecución de la danza en cualquiera de sus géneros.

**Ballet:** Técnica de danza clásica.

**Ballet:** Compañía o grupo especializado en danza escénica.

**Compañía:** Organización que desarrolla un proyecto específico a corto, mediano o largo plazo con fines de lucro. Dentro de ella hay una designación específica de labores en función de constituir la como empresa.

**Coreografía:** Diseño de movimientos y actitudes en el espacio.

**Coreógrafo:** Creador y diseñador de cada elemento de la danza dentro de una obra.

**Ensayo:** Ejecución y repetición de una coreografía que permite perfeccionarla.

**Ensayador/a:** Persona encargada de los detalles técnicos del ensayo diario de una coreografía

**Ejecutante:** Representa una coreografía.

**Función:** Representación individual de algún espectáculo.

**Grupo:** Agrupación de personas unidas de manera efímera y organizada temporalmente sin fines de lucro.

**Informante:** En la danza folclórica persona que conoce una danza específica que pertenece al grupo original en la que se ejecuta. Dicha persona es la encargada de difundir y enseñar esta danza en ámbitos ajenos a su contexto original.

**Intérprete:** Reprodutor de un coreografía que le imprime su propia manera o estilo.

**Maestro/a o Profesor/a de danza:** Persona especializada encargada de la enseñanza de la danza.

**Montaje:** Proceso de delinear los movimientos y trayectorias de una coreografía con el fin de reproducirla.

**Pasos:** Movimientos e intenciones corporales dentro de una coreografía.

**Técnica:** Conocimientos especializados para la realización de actividades y habilidades.

**Trayectoria:** Recorrido de un cuerpo en el espacio.

## REFERENCIAS

### Fuentes consultadas

Archivo Alberto Dallal, México. DF. (AAD).

Archivo de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello. México. DF. (AENDNyGC)

Archivo Histórico del Palacio de Bellas Artes. México. DF. (AHPBA)

Archivo Histórico de la Secretaría de Educación Pública / Ramo Bellas Artes/Escuela de Danza 1932- 1936. México. DF. (AHSEP)

Archivo General de la Nación. México. DF. (AGN)

Archivo Personal Patricia Aulestia. Centro de Investigación y Documentación de la Danza. México. DF. (APPA)

### Hemerografía

*Excélsior*, México, 1934-1940

*El Machete*, México, 1934-1940

*El Maestro Rural*, México, 1932- 1939.

*El Nacional*, México, 1934-1940

*El Universal*, México, 1934-1940

*Frente a Frente*, México, 1935

*Revista Hoy*, México, 1932-1940

*Revista de Revistas*, México, 1932-1940

### Bibliografía

Aboites Luis y Loyo Engracia,

“La construcción del nuevo Estado (1920- 1945)” en *Nueva Historia General de México*, México, El Colegio de México, 2010.

Acton Edward. Sanz Ismael, (eds.),

*La transición a la política de masas*, Universidad de Valencia, España, 2001.

Aguilar Camín Héctor,

*En torno a la cultura nacional*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

Aguilar Camín Héctor, Meyer Lorenzo.

*A la sombra de la Revolución mexicana*, México, Cal y Arena, 1989.

- Anderson Benedict,  
*Comunidades imaginadas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Andresco Víctor,  
*Historia del Ballet Ruso*, España, Editorial Alhambra. 1954.
- Arce Gurza Francisco,  
“En busca de una educación revolucionaria (1924-1934)” en Vázquez Josefina Zoraida (et, al.) *Ensayos sobre la historia de la educación en México*, México, El Colegio de México, 1985.
- Arriaga Guillermo, (coord.),  
*Cincuenta años de Danza, Palacio de Bellas Artes*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Secretaria de Educación Pública, 1986.
- Aulestia Patricia,  
*Las chicas bien de Miss Carroll, Estudio y Ballet Carroll 1923-1964*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, 2004.
- Despertar de la república dancística mexicana*, México, Ríos de Tinta, Arte Cultura y Sociedad Editores, 2012.
- Historias Alucinantes de un mundo ecléctico, 1910-1939*, México, Ríos de Tinta, Arte Cultura y Sociedad Editores, 2013
- Azuela de la Cueva Alicia,  
*Arte y Poder, Renacimiento Artístico y Revolución social, 1910-1945*, México, Fondo de Cultura Económica, El Colegio de Michoacán, 2005.
- Baczko Bronislaw.  
*Los imaginarios sociales memorias y esperanzas*, Argentina, Nueva Visión, 1991.
- Balandier Georges,  
*El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*, España, Paidós, 1994.
- Bartra Roger,  
*La jaula de la melancolía: identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Debolsillo, 2005.
- Béjar Navarro Raúl,  
*Bases teóricas y metodológicas en el estudio de la identidad y el carácter nacional*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.
- El mexicano: aspectos culturales y psicosociales*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

- Best Maugard Adolfo,  
*Manualidades y Tratados, Método de Dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano Adolfo Best Maugard*, México, Departamento Editorial de la Secretaría de Educación Pública, 1923.
- Bidault de la Calle, Sophie,  
*Nellie Campobello, una escritura salida del cuerpo*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2003.
- Blancarte Roberto (comp.)  
*Cultura e Identidad Nacional*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Bock Gisela,  
 “Pobreza femenina, derechos de las madres y estados de bienestar, 1890-1950” en Duby Georges y Perrot Michelle, *Historia de las mujeres en occidente*, Madrid, Taurus, 1993, vol. 10, pp.15-53.
- Bourdieu Pierre,  
*The field of cultural production, Essays on Art and Literature*, Estados Unidos, New York, Columbia, University Press. 1993.
- Broulio Destefano Diana,  
 “El Estadio Nacional: Escenario de la raza cósmica” en Rodríguez Prampolini Ida (coord.) *Muralismo Mexicano 1920-1940*, México, Universidad Veracruzana, Fondo de Cultura Económica, Instituto Nacional de Bellas Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012, pp. 95-126.
- Camacho Quintos Patricia,  
*Josefina Lavalle. Institucionalidad y rebeldía*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2009.
- Camp Ai, Roderic,  
*Los Intelectuales y el Estado en el México del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Campobello Nellie,  
*Obra Reunida*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Campobello Nellie, Campobello Gloria,  
*Ritmos Indígenas de México*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1940.
- Candelario Galicia, Tatiana Carolina,  
*Diversión: educación y crítica. El teatro y su función social en la ciudad de México 1930-1940*. Instituto de Investigaciones José María Luis Mora, 2010 (Tesis de maestría en Historia Moderna y Contemporánea).

- Cano Gabriela,  
 "Una ciudadanía igualitaria. El presidente Lázaro Cárdenas y el sufragio femenino",  
*Desdeldiez. Boletín del Centro de Estudios históricos de la Revolución Mexicana*,  
 Jiquilpan, diciembre de 1995, pp. 69-116.
- Vaughan Mary Kay y Olcott Joceyn, *Género poder y política en el México posrevolucionario*, México, Fondo de Cultura Económica, Universidad Autónoma Metropolitana- Iztapalapa, 2009.
- Se llamaba Elena Arizmendi*, México, Tusquets Editores, 2010.
- Carballo Emmanuel,  
*Diecinueve protagonistas de la literatura en el siglo XX*, México, Empresas Editoriales Siglo XX, 1965. pp. 327-337.
- Caroll Noel,  
*Una filosofía del arte de masas*, España, Gráficas Rogar 2002.
- Cazares Laura (Editora),  
*Nellie Campobello, La revolución en la clave de la mujer*, México, Tecnológico de Monterey, Universidad Iberoamericana, 2006.
- Clark Toby,  
*Arte y propaganda en el siglo XX. La imagen política en la era de la cultura de masas*, España, Akal 2000.
- Cohen Selma Jean,  
*International Encyclopedia of Dance*, Estados Unidos, Oxford University Press, 1998.
- Córdova Arnaldo,  
*La política de masas del Cardenismo*, México, Era, 1974.
- La revolución en crisis. La aventura del Maximato*, México, Cal y Arena, 1995. pp. 187-275, 307-341.
- Cornway Jill, Borque Susan y Scott Joan  
 "El concepto de Género" en Lamas Martha, *El Género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios sobre la Mujer, pp. 21- 33.
- Crespo Horacio, *et al.*,  
*El historiador frente a la historia, corrientes historiográficas actuales*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.
- Crespo Reyes Sofía,  
*No es racional aceptar que el amor debe ser ciego. La Sociedad Mexicana de Eugenesia y el control social de la sexualidad de la mujer*. México Instituto de Investigaciones José María Luis Mora, 2012 (Tesis de maestría en Historia Moderna y Contemporánea)

Cruz Porchini Dafne,

*Proyectos culturales y visuales en México a finales del Cardenismo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2014, (Tesis de Doctorado en Historia del Arte)

Curiel Defossé, Fernando,

*Ateneo de la Juventud de la A a la Z y Caudillos culturales de la Revolución*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.

*Elementos para un esquema generacional aplicable a cien años (aprox.) de literatura patria*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.

*Sigloxx@lit.mx. Amplio tratado de perspectiva generacional*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.

Dallal Alberto,

*La danza Moderna*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1977.

*Femina-danza*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985.

“Antonia Mercé, “La Argentinita” en México, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, no. 61, vol. XVI, 1990.

*La Danza México en el siglo XX*, México, Consejo Nacional para las Cultura y las Artes, 1994.

*La danza en México Tercera parte. La danza escénica popular 1877-1930*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995.

*Los elementos de la danza*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Investigaciones Estéticas, 2007.

*El Ballet Folclórico de la Universidad de Colima*, México, Universidad de Colima, 2008.

“Los ojos del escenario, Escenógrafos de la Danza Mexicana” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Núm. 96, 2010.

*Nomenklator de la Danza* (documento inédito), México, 2014.

Delgado Cesar (coord.),

*Escuela de Plástica y Dinámica*, México, Cuadernos Centro Investigación de la Danza, No. 2, México, 1985.

*Diccionario biográfico de la danza mexicana*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009.

- Díaz Arciniega Víctor,  
*Querrela por la cultura revolucionaria 1925*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Dorman Ariel,  
*Sobre las Artes del Espectáculo y Fiestas en América Latina*, Cuba, Unesco, Oficina Regional de Cultura para América Latina y el Caribe, 1976
- Esquivel Trujillo Francisco,  
*De la Plástica nacionalista a la estética universalista, la propuesta de José Clemente Orozco en su trabajo con el Ballet de la Ciudad de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2014, (Ensayo crítico para obtener el grado de Maestría en Historia del Arte).
- Fell Claude,  
*José Vasconcelos. Los años del águila 1920-1925*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989
- Fuentes Rojas Elizabeth,  
*Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1995. (Tesis para obtener el grado de Doctora en Historia del Arte)
- Gamio, Manuel,  
*Forjando Patria*, México, Porrúa, 2000.
- García Canclini Néstor,  
 “Introducción: La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu” en Pierre Bourdieu, *Sociología y Cultura*, Grijalbo, México, 1990, pp. 10-25
- García Fernando,  
*De los cuerpos dóciles a los cuerpos siniestros. Una historia del cuerpo en la modernidad* México, Editorial Torres Asociados, 2010.
- Gómez Jorge, Atisbos,  
*La Escuela Nacional de Danza en el Palacio de Bellas Artes*, México, Consejo Nacional para la cultura y las Artes, Universidad del Valle de México, 2006.
- González Ajá Teresa (editora),  
*Sport y Autoritarismos, la utilización del deporte por el comunismo y el fascismo*, España, Alianza Editorial, 2002
- González y González Luis,  
 "La periodización en la Historia", en *Estudios Políticos*, México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales-UNAM, núms. 20-21, vol. V, oct-dic de 1979.
- Historia de la Revolución Mexicana, periodo 1934-1940. Los días del presidente Cárdenas*, México, El Colegio de México, 1981.
- El oficio del historiador*, México, El Colegio de México, 1989.

- González Matute Laura,  
*30-30 contra la academia de pintura documentos del Grupo de Pintores 30-30*. México, Centro Nacional de Investigación Documentación e Información de las Artes Plásticas, México, 1993.
- Gramsci Antonio,  
*Los intelectuales y la organización de la cultura*, Argentina, Nueva Visión, 1997.
- Hamilton Nora,  
*México: los límites de la autonomía del Estado*, México, Era, 1983. pp. 104-135.
- Hobsbawn Eric y Ranger Terence,  
*La invención de la tradición*, España, Crítica, 1983.
- Islas Hilda (comp.)  
*De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza, elementos metodológicos para la investigación histórica de la danza*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001.
- Jaimes Héctor,  
*Filosofía del muralismo mexicano Orozco, Rivera y Siqueiros*, México, Plaza y Valdez Editores, 2012.
- Knight Alan,  
 “El Cardenismo. ¿Culminación de la revolución mexicana? en Brading David, Elliott John, Hamnett Brian (et. al) *Cinco miradas británicas a la historia de México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2000.
- “Armas y arcos en el paisaje revolucionario mexicano” en Joseph Gilbert y Nugent Daniel, (comp.) *Aspectos cotidianos de la formación del estado: la revolución y la negociación del mando en el México moderno*, México, Era, 2002. pp. 31-101
- “Estado Revolución y cultura popular en los años treinta” en Águila Marcos Tonatiuh y Perea Alberto Enríquez (coords.) *Perspectivas sobre el cardenismo. Ensayos sobre economía, trabajo, política y cultura en los años treinta*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2006.
- Repensar la Revolución Mexicana*, México, El Colegio de México, 2013, v. I.
- Krauze Enrique,  
*Caudillos culturales de la Revolución*, México, Secretaria de Educación Pública, Siglo XXI, 1983. pp. 266 - 321
- Lerner Victoria,  
*Historia de la Educación Socialista*, México, El Colegio de México, 1999.
- Levinson Laura,  
*Orígenes Ideológicos de la trinidad revolucionaria. Su inserción en la gráfica y en el muralismo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1997. (Tesis de doctorado en Historia del Arte).

- Macías Ana,  
*Contra Viento y Marea. El movimiento feminista en México hasta 1940*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Programa de Estudios de Género, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2002.
- Magaña Esquivel Antonio,  
*Los teatros de la ciudad de México*, México, Colección popular ciudad de México, 1974.
- Marrufo Rubén,  
*Catálogo de la correspondencia personal de Vicente T. Mendoza (1926-1948)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2008. (Tesis de licenciatura en Historia).
- Mathews Irene,  
*La centaura del Norte*, México, Cal y Arena, 1997.
- Mc Gregor Javier,  
 “El nuevo presidencialismo” en González Samuel (coord.) *El cardenismo 1934- 1940*, México, Centro de Investigación de Docencia Económica, Fondo de Cultura Económica, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 2010.
- Mérida Carlos, Mendoza Cristina (Prol. y selección de textos).  
*Escritos sobre Carlos Mérida sobre el arte de la danza*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1990.
- Meyer Jean,  
 “México Revolución y reconstrucción en los años veinte” en Bethel Leslie (ed), *Historia de América Latina*, México, América Central y el Caribe c 1870-1930. Barcelona, Editorial Crítica, 1992. vol. 9, pp. 146-180.
- Meyer Lorenzo,  
 “La etapa formativa del Estado mexicano contemporáneo (1928-1940)”, *Las crisis en el sistema político mexicano 1928-1977*, México, El Colegio de México, 1977.
- “La periodización en la historia política de México en el siglo XX”, en *Estudios Políticos*, México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales-Universidad Nacional Autónoma de México, vol. V, núms.20-21, oct-dic de 1979.
- Monsiváis Carlos,  
 “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX“. En *Historia general de México*, México, El Colegio de México, 2004 pp. 985- 1014.
- Moscovici Serge,  
*La era de las multitudes un tratado histórico de la psicología de las masas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Mosse George,  
*La nacionalización de las masas. Simbolismo político y movimientos de masas en Alemania de las Guerras Napoleónicas al Tercer Reich*, España, 2005.

- Muñiz Elsa,  
*Cuerpo representación y poder. México en los albores de la reconstrucción nacional, 1920-1934.* México, Universidad Autónoma Metropolitana, Porrúa, 2002.
- Musacchio Humberto,  
*El Taller de Gráfica Popular,* México, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Palacios Guillermo,  
*La pluma y el arado, Los intelectuales pedagogos y la construcción sociocultural del “problema campesino” en México, 1932-1934,* México, El Colegio de México, Centro de Investigación y Docencia Económicas. 1999.
- Parker Robert,  
*Carlos Chávez, el Orfeo contemporáneo,* México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002.
- Pérez Gay Rafael,  
 “Siglo XX Letras y Artes” en Loeza Soledad (Coord.), *Gran historia de México ilustrada. El siglo XX mexicano hasta nuestros días,* México, Planeta De Agostoni, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2001
- Pérez Montfort Ricardo,  
*Estampas de nacionalismo popular mexicano, Diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo,* México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2003
- Expresiones Populares y Estereotipos Culturales en México, Siglos XIX y XX. Diez ensayos,* México, Publicaciones de la Casa Chata, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2007.
- Cotidianidades, imaginarios y contextos: ensayos de historia y cultura en México,* México, Centro de Estudios Superiores en Antropología Social, 2008.
- Perrot Michell,  
*Mi historia de las mujeres,* México, Fondo de Cultura Económica, 2008
- Piccato Pablo,  
 “Presentación”, y “Conversación con los difuntos: una perspectiva mexicana ante el debate sobre la historia cultural”, en *Signos Históricos,* México, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, jul-dic-2002, núm. 8, pp. 9-41
- Pratt Mary,  
 “La memoria revolucionada, mi cigarro, mi máquina, Singer y yo, La voz de Nellie Campobello” en *Revista Investigaciones Literarias,* Venezuela, No.17, 2001 pp. 149-166.
- “No me interrumpas: Las Mujeres y el ensayo latinoamericano.” En *La matria* <http://porlamatria.blogspot.com/2007/12/no-me-interrumpas-las-mujeres-y-el.html>  
 Consultado el 8 de Agosto de 2011.

- Porter Susie,  
 “Empleadas públicas en el México posrevolucionario: necesidad económica, hábitos de consumo y el derecho de las mujeres al trabajo” en *Signos históricos*, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, núm. 11, enero-diciembre 2004, pp. 41-64.
- Ramos Samuel,  
*El perfil del hombre en la cultura*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979.
- Ramos Villalobos Roxana,  
*Una mirada a la formación dancística mexicana (1919-1945)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes. 2009.
- Reyes Aurelio de los,  
 “Tres Documentos sobre la fundación de la Escuela de Danza”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, vol. XV, núm. 60, 1989.
- Medio siglo de cine mexicano (1896- 1947)*, México, Editorial Trillas, 1997
- Rubenstein Anne,  
 “La Guerra contra las pelonas. Las mujeres modernas y sus enemigos, Ciudad de México 1924” en Gabriela Cano, Mary Kay Vaughan y Joceyn Olcott, *Género poder y política en el México posrevolucionario*, México, Fondo de Cultura Económica, Universidad Autónoma Metropolitana- Iztapalapa, 2009, pp. 91-126.
- Samper Baltasar, (Ed),  
*Investigación folclórica en México, Materiales*, México, Secretaria de Educación Pública, Departamento de Música, Sección de Investigaciones Musicales, 1962. Vol. 1.
- Sánchez Vázquez Adolfo,  
*Ensayos sobre arte y marxismo*, México, Grijalbo, 1983.
- Santiago Sierra Augusto,  
*Las misiones culturales (1923-1972)*, México, Secretaria de Educación Pública, Colección SEP-Setentas. 113, 1973.
- Secretaría de Educación Pública,  
*Dirección de Misiones Culturales*, (Catálogo), México, 1994.
- Secretaría de Educación Pública,  
*Las Misiones Culturales 1932-1933*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1993.
- Secretaría de Educación Pública,  
*Memorias de la Secretaría de Educación Pública*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1932- 1940.
- Sheridan Guillermo,  
*México en 1932, La polémica nacionalista*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999.

- Sin Autor,  
*Teatro Mexicano del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956
- Sin Autor,  
“La Educación Socialista en México”, en *Pedagogía Revista de la Universidad Pedagógica Nacional*, México, Vol V, No. 14. p. 75-90
- Solana Fernando,  
Cardiel Raúl y Bolaños Raúl (coord.), *Historia de la Educación en México*, México, Fondo de Cultura Económica, Bibliotecas de Secretaría de Educación Pública, 1982.
- Stepan Nancy,  
*The Hour of Eugenics. Race, Gender and Nation in Latin America*, Estados Unidos, Ithaca: Cornell University Press, 1991
- Stern Alexandra M.,  
“Madres conscientes y niños normales: la eugenesia y el nacionalismo en el México postrevolucionario”, en Cházaro Laura, *Medicina, ciencia y sociedad en México, siglo XIX*, México, El Colegio de Michoacán, 2002, pp. 293-338.
- Tamayo Rufino,  
*Rufino Tamayo, Galería de Artistas Mexicanos contemporáneos*, México, Publicaciones del Palacio de Bellas Artes, 1934.
- Torre Mario de la (ed.)  
*Carlos Mérida en sus noventa años 1891-1984*, México, Cartón y Papel de México, 1991.
- Torres Hernández Rosa María,  
*Influencia de la pedagogía de John Dewey en los periodos presidenciales de Plutarco Elías Calles y el Maximato*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1997 (Tesis de doctorado en Pedagogía)
- Tortajada Margarita,  
*Danza y Poder*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1995
- Mujeres de Danza Combativa*, México, Centra Nacional de las Artes, 1998.
- Danza y Género*, México, Colegio de Bachilleres del Estado de Sinaloa, 2001.
- Frutos de Mujer, Las mujeres en la danza escénica*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2001.
- “Los nacionalismos en la danza: construcción del cuerpo social e individual” en Raúl Béjar (coord.) *La identidad nacional mexicana en las expresiones artísticas, Estudios Históricos Contemporáneos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Plaza y Valdés, 2008.

- Tovar Mota Valentina,  
*Una cultura teatral en movimiento, La consolidación del género chico en la ciudad de México, 1895- 1903* México, Instituto de Investigaciones José María Luis Mora, 2012  
 (Tesis de maestría en Historia Moderna y Contemporánea)
- Tibol Raquel,  
 “El nacionalismo en la plástica durante el cardenismo” en *Proceso*, 15 de junio 2011.
- Tzivi Medin,  
*Ideología y praxis política Lázaro Cárdenas*, México, Siglo XXI Editores, México, 1990
- Vaughan Mary Kay  
 “Modernizing Patriarchy: State Policies, Rural households, and women in México, 1930-1940”, en Elizabeth Dore y Maxime Molyneux (ed.), *Histories of Gender and state in Latin America*, Estados Unidos, Duke University Press, 2000.
- La política cultural en la Revolución: maestros, campesinos y escuelas en México, 1930-1940*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- “Pancho Villa, las Hijas de María y el género en la larga Revolución Mexicana”, en Cano Gabriela, Vaughan Mary Kay y Olcott Jocelyn, (comp.) *Género, poder y política en el México posrevolucionario*, México, Fondo de Cultura Económica-Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2009, pp. 39-57.
- Vasconcelos José,  
*Estética*, México, Botas, 1936.
- Antología de José Vasconcelos*, México, Oasis, 1980.
- Vázquez Josefina Zoraida,  
*Nacionalismo y Educación en México*, México, El Colegio de México, 1979.
- Vega Mercedes de (coord.)  
*La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana, México la invención del arte latinoamericano 1910-1950*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 2011
- Vera Luz,  
*La danza*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1929, (Tesis de Licenciatura en Filosofía)
- Villaurrutia Xavier, Pacheco José Emilio (comps),  
*Textos y Pretextos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad de Colima, 1988.
- Zanolli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora,  
*La profesionalización de la enseñanza musical en México, El Conservatorio Nacional de Música 1866-1996. Su historia y su vinculación con la ciencia, el arte y la tecnología en el contexto nacional*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1997, (Tesis para obtener el grado de doctorado en Historia) v.1.

Zanolli Uberto,

*Terminología básica de la danza académica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991.

Zavala Abascal Antonio,

*La cámara de diputados*, México, ED, 1968

Zavala Adriana,

“De Santa a la india bonita. Género, raza y modernidad en la ciudad de México, 1921”, en Fernández Aceves María Teresa, Ramos Carmen y Porter Susie (coords.), *Orden social e identidad de género en México, siglos XIX y XX*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social/Universidad de Guadalajara, 2006, pp.149-187.

Zemon Davis Natalie,

“Las Formas de la Historia Social” en *Revista Historia Social*, 1993, No. 10.

### **Filmografía**

Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda,

“Desfile Atlético del 25 aniversario de la Revolución Mexicana”, México, DAPP, (35 mm), intertítulos en Español, 1935.

Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda,

“La expropiación petrolera”, México, DAPP, (35 mm), intertítulos en Español, 1938.

### **Fuentes cibernéticas**

<http://www.vaganova.ru/> Consultada 07/10/13.

[http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/119675/1/EB21\\_N173\\_P63-66.pdf](http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/119675/1/EB21_N173_P63-66.pdf)

Fecha de consulta: 11/12/13

Entrevista de Alejandra Monroy a Socorro Bastida  
<https://www.youtube.com/watch?v=sOzynUTbdng> Fecha de consulta 14/05/14.

### **Otras fuentes**

*Exposición Calendarios Mexicanos*, Museo Soumaya (Plaza Loreto) 2015.

Entrevista de Claudia Carbajal Segura a Roberto Ximenéz, Ciudad de México 13 de diciembre de 2012.

Entrevista de Claudia Carbajal Segura a Alejandra Monroy, Ciudad de México 14 de enero de 2014.